Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

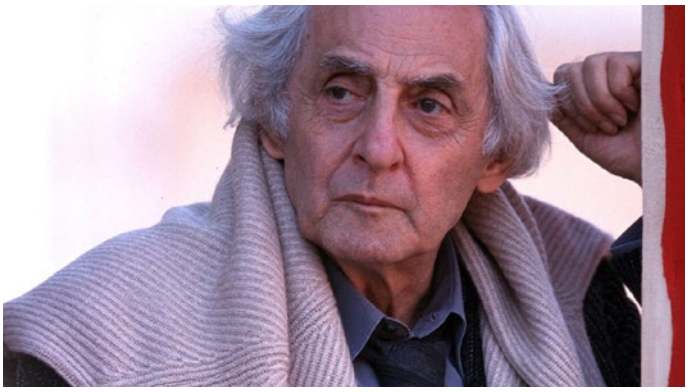
Anno XII

N. 115 | Aprile 2023 | ISSN 2431 - 6739

"Citto Ciao" (2023) di Pierfrancesco Uva

diaridicineclub@gmail.com

Citto Maselli, regista dell'impegno col pugno chiuso



Intellettuale e regista appassionato, importante protagonista della cultura e del cinema nazionale, molti capolavori portano la sua firma, notevole il suo impegno politico per una giustizia sociale, orgogliosamente radicato nella storia del comunismo italiano, iscritto all'ANPI. Particolarmente legato all'arte cinematografica, Citto apparteneva a quella generazione straordinaria di intellettuali comunisti venuti dalla Resistenza. Tra i tanti suoi moniti: "Sono dell'idea che non solo questa società debba essere cambiata, ma che l'arte ha una responsabilità e una possibilità in più in questo processo di cambiamento". Per oltre trent'anni ha condotto l'ANAC - Associazione Nazionale Autori Cinematografici ottenendo considerevoli riconoscimenti per il cinema e la cultura italiana.
Amico fraterno di Mino Argentieri, altra figura indimenticabile e cara a questa nostra rivista, l'ultimo dei critici militanti scomparso 6 anni fa proprio in questo stesso inizio di primavera. Vogliamo ricordarli entrambi quando insieme, Citto e Mino, partecipavano nella vecchia sezione del PCI di Cinecittà alle riunioni degli iscritti al partito della cellula del cinema. Era la fine degli anni '60, anni di grandi speranze e di forti lotte democratiche. Da quegli incontri e da quelle discussioni scaturì la vittoriosa occupazione all'inizio del 1969 dei lavoratori dell'Istituto Luce per la sua socializzazione. Diari di Cineclub è orgogliosa di avere avuto il maestro e compagno Citto Maselli nel suo Comitato di Consulenza e di Rappresentanza. E finché la nostra rivista vivrà, continuerà ad esserci e a rappresentarci Citto Maselli, a rimarcare una indissolubile amicizia e con essa un forte riferimento politico e culturale. A Stefania Brai, che gli è sempre stata vicino va l'abbraccio solidale e la nostra più affettuosa riconoscenza.

DdC

Ricordi lontani di Citto Maselli

Marco Asunis

Facevo il ferroviere a Roma alla stazione Ostiense e in questa città vivevo, quando mi capitò di incontrare alcune volte Citto Maselli nella sede nazionale della FICC, in Piazza dei Caprettari a due passi dal Senato della Repubblica. Proprio davanti ad esso si mitizzava del bar col caffé più buono di Roma, dove si andava a far la fila. Erano i primi anni Ottanta del millennio scorso. Mi ritrovavo in quel tempo coinvolto e attratto dalle attività culturali della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema. Un'attrazione che mi portavo dietro dal lavoro volontario nella Società Umanitaria - Cineteca Sarda e nei circoli del cinema sardi. Tra riunioni nella FICC o più altre futili ragioni, mi capitava di fare visita a quel luogo e di incontrare figure importanti del mondo impegnato del cinema. E' così che incontrai e conobbi personaggi per me mitici, come Giuliano Montaldo o Mino Argentieri, tutti molto legati e amici di Riccardo Napolitano che della FICC ne era il presidente. Tra questi compagni e amici conobbi anche Citto Maselli. Di un tempo così lontano mi è apparsa parte di quella memoria come fotogrammi sparsi di una vecchia pellicola strappata. Nel ricordare i passati incontri con Citto Maselli, me ne è venuto in mente uno assai curioso. Fu un incontro di sguardi in una giornata tremendamente triste e afosa, quella del 13 giugno 1984. Era il giorno dei funerali di Enrico Berlinguer. In prossimità del palco, dove poi si sarebbe svolta la cerimonia funebre davanti a tanti leaders politici nazionali e internazionali, in una cornice di circa un milione e mezzo di persone commosse, mi ritrovai in piazza san Giovanni in Laterano a svolgere con altri ferrovieri il compito di servizio d'ordine. Avevo con me la macchina fotografica. Feci delle foto in quella giornata, a esclusivo uso personale, che ancora oggi custodisco gelosamente. Tra quelle due ali di folla passavano tante persone tra addetti alla sicurezza, amici e conoscenti familiari di Berlinguer. Riconobbi tra i tanti Citto Maselli che camminava da solo, tutto affranto, nella direzione contraria al palco. Mi venne in mente di fotografarlo. Fotografia che ancora ho. Come se si fosse accorto di questa mia azione, cambiò percorso dirigendosi verso di me, per salutarmi o forse più facilmente per rimproverarmi. Non lo seppi mai, perché ancor più improvvisamente riprese a ripercorrere la sua strada lontana dal palco. Ci siamo incontrati e riconosciuti diverso tempo dopo, negli anni duemila ben inoltrati, in un punto di riferimento storico di Roma, al Cinecittà Film Festival al Parco degli Acquedotti, organizzato da Cinecittà Bene Comune. In compagnia del direttore di questo giornale, Angelo Tantaro, incontrammo Citto accompagnato dal suo angelo custode Stefania Brai. In quella serata era stato programmato il film di Mario Monicelli, *I soliti ignoti*. Seppur brevemente, fu l'occasione per salutarci e parlare un po' con Citto e Stefania di cinema, di politica e di associazionismo culturale. E' questa l'ultima bella immagine che mi porto dentro, in un luogo e in una città che lui amava, con le compagne e i suoi compagni di tante battaglie, insieme al cinema come "arma" costante in simbiosi con la vita e la politica: passioni indissolubili rendendolo testardo e speciale, un compagno che fino alla fine ha lottato per l'utopia della rivoluzione per un mondo migliore.

Citto Maselli, con Stefania Brai, l'ultimo saluto a Pietro Ingrao a Montecitorio

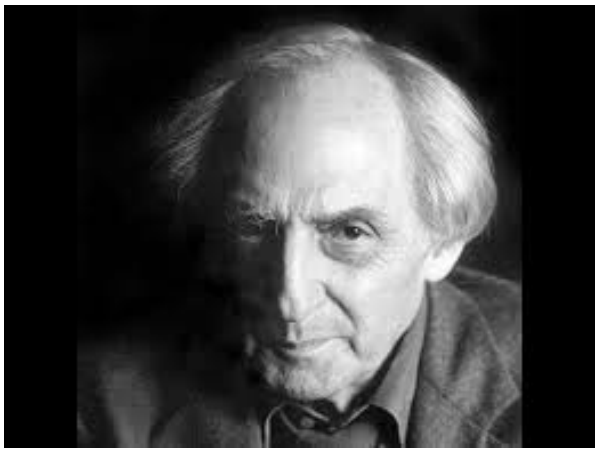
Citto Maselli il 13 giugno 1984 durante i funerali a Roma di Enrico Berlinguer. Parteciperanno circa un milione e mezzo di persone divise in tre cortei che raggiunsero piazza San Giovanni in Laterano, per assistere alla cerimonia. (foto di Marco Asunis)

Marco Asunis
Presidente FICC

Citto Maselli: riflessioni su un'intervista

Stefano Macera

Nel corso degli anni, per *Diari di Cineclub* ho realizzato numerose interviste. Rientrano tutte in un unico progetto: trovare una forma diretta, non saggistica, per avvicinare chi legge ad aspetti del cinema o di altre forme espressive conosciuti solo dagli addetti ai lavori (o dalla parte più consapevole degli stessi). Quella col compianto Citto Maselli, pubblicata nel giugno 2016, mi pare esemplificare al meglio tale intento. Per il sottoscritto è stata peraltro fonte di riflessioni a tutto campo. Prima ancora d'incontrare il noto regista, sapevo che mi sarei confrontato con un intellettuale originale, di quelli che si fatica a classificare. Questa impressione è stata ampiamente confermata nel corso della conversazione, che mi ha consentito di mettere a fuoco il paradosso incarnato da Maselli. Da un lato non si può non considerarlo come una figura anomala, nel cinema nostrano. Dall'altro, un percorso quale il suo non poteva che svilupparsi in un paese come l'Italia. Ciò ha molto a che vedere con una personalissima rilettura di esperienze professionali e politiche. Si pensi a quel che ha tratto dalla collaborazione con maestri del calibro di Michelangelo Antonioni e Luchino Visconti. Dal primo, come ha ribadito nell'incontro, gli è derivata la *"consapevolezza del grande potere espressivo dell'immagine"*. Che, si dirà, è quello che, in giro per il mondo, diversi registi legano al grande autore ferrarese. Però, Maselli ha collocato tale insegnamento in uno specifico contesto, quello di un cinema politico concepito in modi del tutto nuovi. Spesso, nelle produzioni militanti il lavoro sull'immagine è considerato un lusso, un qualcosa su cui non bisogna insistere per non distrarre il pubblico dal messaggio. Ma nell'ottica maselliana il film non deve *"instradare a forza lo spettatore verso la 'giusta lettura' della realtà"*.

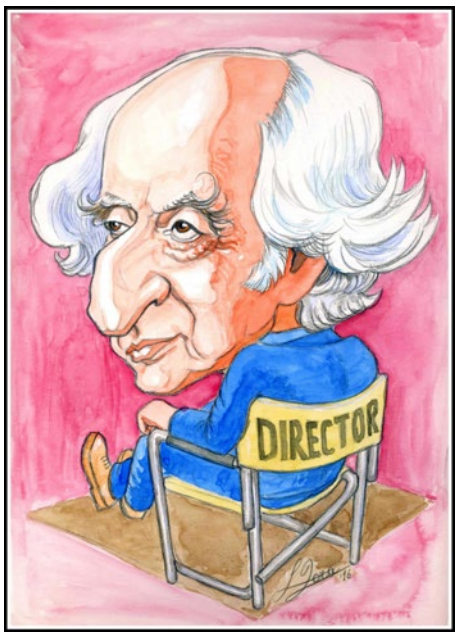


L'obiettivo è porre domande, suscitare riflessioni e dibattiti. In quest'ottica, l'immagine cinematografica, con la sua straordinaria capacità di evocare significati plurimi e di alludere alle infinite sfumature del reale, non può non svolgere una funzione essenziale. In passato, non è mancato chi ha visto nelle sue opere una tensione irrisolta tra le ragioni estetiche e quelle dell'impegno, ma il punto è che quest'ultimo termine è sempre stato inteso da Maselli in modi non convenzionali. Che possono rimandare a un preciso insegnamento viscontiano, anch'esso richiamato nell'intervista: l'idea che fare un film sia un atto morale. Una lezione di ordine etico-politico che pone il cinema ben oltre la comunicazione di questa o quella tesi di carattere sociale. E che si aggancia alla volontà di non tradire mai un pubblico concepito non come soggetto passivo, bensì in quanto insieme di teste pensanti. Da sollecitare, certo, ma senza ricorrere ai colpi bassi di tanto cinema, spettacolare o impegnato: le facili commozioni, i personaggi monolitici e privi di ambiguità, che pretendono di rappresentare in modo esclusivo il bene o il male ecc. Ora, molti si potranno chiedere come questo approccio si sia conciliato con la sua lunga e appassionata militanza nella sinistra italiana. Per rispondere, si deve forse far riferimento alla vicinanza a una tendenza specifica, che aveva il suo punto di riferimento in Pietro Ingrao. Ovvero, l'esponente del PCI a un tempo più vicino alle istanze dei movimenti sociali e meno disponibile a farsi portavoce di certezze granitiche (illuminante, in tal senso, è il libro *La pratica del dubbio*: un dialogo tra Ingrao e Claudio Carnieri edito da Manni nel 2007). Su queste basi, meglio s'inquadra l'idea maselliana di un cinema che è politico perché, invece di ammaestrare il pubblico,

lo interroga sulle urgenze di un dibattito che non può riguardare solo pochi iniziati. Proprio la lontananza da ogni dogmatismo è il segreto d'un posizionamento ideale riconfermato sino alla fine. E' stato chi credeva in verità assolute (l'infallibilità del partito, gli incessanti progressi dei paesi del "blocco socialista") a non saper reagire ai contraccolpi della storia, finendo per gettare la spugna o per cavalcare cinicamente le logiche dominanti. Lontano anni luce da queste derive, nel corso della sua non breve vita Maselli ha dimostrato una coerenza artistica e politica degna della massima ammirazione.

Stefano Macera

**Per leggere l'intervista cui si fa riferimento:*
*Il fantastico sociale. Il cinema di Citto Maselli. Percorsi di cinema tra realismo lirico e impegno politico di Stefano Macera (**Diari di Cineclub** n. 40 | Giugno 2016): https://bit.ly/3JQmrDU*



"Citto Maselli" (2016) di Luigi Zara

Cosa resta di Hollywood nei tempi della realtà virtuale, nell'epoca del metaverso?

Àngel Quintana

Negli ultimi due anni la manifestazione degli Oscar ha toccato il fondo. Nel 2022 è stato premiato un film ridicolo, *Coda* (I segni del cuore, 2021) di Sian Heder con un galà finito con gli schiaffi. Nel 2023 hanno deciso di assegnare ben sette Oscar a *Everything Everywhere All at once* di Daniel Kwan e Daniel Scheinert, nello stesso giorno in cui le azioni della Sillycon Valley crollavano alla Borsa di Wall Street. I premi concessi dall'Accademia di Hollywood sono passati nell'insignificanza, mostrando anche in questo il sintomo di qualcosa di molto preoccupante: la crisi dello stesso cinema americano.

Se quest'anno si guarda agli incassi dei film americani, si può notare che solo due generi di cinematografia sono andati bene al botteghino: quelli che sviluppano una serie contigua di storie, che si autoproducono, e alcuni altri prodotti cinematografici legati alle nuove forme dell'horror fantastico. Il primo gruppo di film è occupato dai nuovi capitoli di alcune saghe: *Avatar, La Forma dell'Acqua (The Shape of Water, 2017), Top Gun: Maverik* (2022), *Jurassic World: Dominion* (2022) e *Doctor Strange nel Multiverso della Follia* (2022). Nel secondo gruppo possiamo annoverare film dell'orrore quali *Smile (2022), Nope (2022) o Knock at the Cabin (Bussano alla porta, 2023).*

Le poche interessanti proposte autoriali sono passate quasi inosservate, come *Armagedon Time (Il tempo dell'apocalisse, 2022)* di James Gray. Mentre le piattaforme hanno alimentato opere troppo magniloquenti per gli schermi al plasma, franate sulle proprie eccessive ambizioni: *Blonde* (2022) di Andrew Dominick, *Bones and All (2022)* di Luca Guadagnino o *White Noise* (Rumore bianco, 2022) di Noah Baumbach. Nella maggior parte dei sondaggi e delle graduatorie da parte dei critici che hanno evidenziato il meglio dei film del 2022, alla fine il cinema americano è arrivato ad occupare posti molto marginali. La sensazione appare strana. Forse ciò è solo il risultato della confusione generata dal periodo pandemico, ma può essere anche il sintomo di qualcosa di importante che sta iniziando a cambiare. Quel che resta del cinema di Hollywood non sa ancora se debba arrendersi definitivamente al potere delle piattaforme, se lasciar perdere l'esistenza di un certo cinema classico di qualità per le sale, oppure se sponsorizzare fino allo sfinimento i blockbusters Marvel o DC Comics. Il cinema classico americano ha iniziato a scomparire dalle sale e film come *Everything Everywhere All in one* aprono una curiosa breccia tra le generazioni del pubblico. Attualmente siamo di fronte a un sistema industriale in crisi in cui alcuni autori si sono riciclati come registi di puntate pilota per serie e altri si muovono tra gli scarti delle piattaforme.

Cosa sta succedendo? Siamo di fronte a un impoverimento complessivo del cinema generato dall'insipienza di una ricca industria o c'è qualcosa di più profondo? Le nomination agli Oscar di quest'anno hanno già rivelato la fine di molte cose, tra cui quella di una certa idea di cinema americano nata con l'apparizione della nuova Hollywood negli anni '70. In quegli anni gli autori di specifici film classici dovettero cominciare a fare i conti con un certo modello di cinema per ragazzi legato alla spettacolarità - *Star Wars, Indiana Jones* e altri, ad esempio-, sebbene si cercasse un certo equilibrio che poi man mano degenerò verso l'imposizione dei *blockbusters*. Oggi la fabbrica dei sogni appare come qualcosa di spettrale, di sinistro. Le sale cinematografiche sono diventate un grande garage tematico senza alcuna grazia. Gli spettatori di mezza età sono estasiati dalle serie trasmesse dalle piattaforme, che hanno sperperato lo scarso valore della preannunciata seconda età dell'oro della se-

rialità televisiva. Intanto un certo cinema d'autore resiste e cresce grazie alle briciole del proprio sistema, riciclando uno specifico pubblico che si considera rassegnato davanti alle nuove forme di spettacolo cinematografico.

Il profumo di tanti popcorn consumati nelle sale ha caricato così tanto l'atmosfera che si fa sempre più fatica dentro a respirare.

Everything Everywhere All at once dei fratelli Daniel è un oggetto filmico identificabile solo da parte di alcune generazioni di adolescenti diventati avatar del proprio metaverso. Una parte del pubblico ha osservato il film con la coda dell'occhio e con estrema impotenza. I suoi difensori ne parlano come di un paradigma di un mondo frammentato in cui l'attenzione si è distribuita in una moltitudine di spazi. Questa frammentazione visiva ha a che fare con nuovi impulsi e nuovi modi di percepire il presente, ma non giustifica l'idea che il film dei Daniel possa considerarsi il paradigma di un cinema nuovo che guarda al futuro. Né giustifica l'idea che premiandolo, Hollywood guardi verso una certa nuova avanguardia di cinema. L'annunciata morte del cinema incontra con *Everything Everywhere All at once* la sua rappresentazione più atroce. Il film vuole annunciare che i tempi sono cambiati, che la vecchia cinematografia è già più che sepolta e che l'eccesso è la nuova formula estetica del momento. Tuttavia, nonostante i cambiamenti che il film vuole suggerire e nonostante si sia ancora dentro una cultura di egocentrismo adolescenziale, c'è qualcosa che l'industria non riesce a cancellare: il sentimentalismo. I fratelli Daniel ci invitano a perderci nel metaverso per dimostrare alla fine che gli affari continuano sempre a credere nelle lacrime. *Everything Everywhere All at once* termina con diverse secchiate di adrenalina sentimentale da quattro soldi, becera e anchilosata.

Nel mezzo di questa condizione di palese crisi, è assai curioso notare come risorgano film malinconici, con spruzzi di infermità varie, come ad esempio *The Fabelmans* (2022) di Steven Spielberg. Il regista ricorda nel suo film un tempo in cui la ricerca era in grado di realizzare il più grande treno elettrico del mondo e i vecchi maestri erano capaci a superare tutte le difficoltà. *The Fablemans* agogna il paradiso perduto, ma l'idea che sia ancora possibile trovare un *cinema paradiso* non convince più l'Accademia, né il pubblico e neppure l'industria. Nel comprovare che il paradiso non esiste, Spielberg opta per glorificarsi come regista jurásico perduto in una irriconoscibile Hollywood.

La crisi annuncia che il sud della California non è più la Mecca del cinema e che in un settore audiovisivo così globalizzato tutto si espande verso altri percorsi. Un fattore curioso è vedere come le nomination agli Oscar siano

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

sempre più piene di film prodotti da altre cinematografie straniere. *Parásitos* (Parasite, 2019) di Bong Joon-ho ha dimostrato, prima della pandemia, che il mercato si poteva sviluppare in altri luoghi.

Di fronte ai film nominati e premiati quest'anno, ci si dovrebbe porre qualche domanda: perché *Sin novedad en el frente* (Niente di nuovo sul fronte occidentale, 2022) di Edward Berger, ad esempio, un film parlato in tedesco, è stato imposto come scommessa Netflix dell'anno? Il successo di questo discreto film tedesco è direttamente collegato al fallimento dei film *Blonde* di Andrew Dominick e *White Noise* di Noah Baumbach?

È anche interessante osservare come la semplicità - quasi offensiva - di *Triangle of Sadness (2022)* di Ruben Östlund, dopo aver vinto la palma d'oro a Cannes, si sia convertito come ultima rivista della *reader's digest* sulle tendenze del tempo. L'Accademia del suo paese - la Svezia - non ha osato nominarlo, ma l'industria di Hollywood non ha tardato ad accoglierlo. Se una mente ingenua pensava che *Parásitos* fosse un manuale di marxismo per dilettanti, ora si potrebbe credere che *Trinagle of Sadness* sia *Il capitale* di Marx del nostro tempo. Prima di abbandonare un panorama così disincantato, sarebbe interessante chiedersi perché un'opera che scommette sul teatro dell'assurdo, quale *Banshee of Inisherin (Gli spiriti dell'isola, 2022)* di Martin Mc Donagh, sia potuta intruffolarsi nel regno dello spettacolo. Non sarà per questo che la guerra insignificante tra i due uomini irlandesi dell'isola sia la migliore metafora degli schiaffi che hanno trasformato l'ultima cerimonia degli Oscar in un incontro quasi di pugilato?

Data la difficoltà di trovare una risposta ai numerosi dubbi, una soluzione interessante potrebbe essere quella di approntare un piccolo manuale fatto di alcuni elementi che definiscono lo stato attuale di una Hollywood malata. Questo manuale non avrebbe alcun intento di obiettività, ma solo il desiderio di aprire qualche riflessione su alcuni aspetti che stanno cambiando e cancellando ciò che resta del cinema americano.

Franchising

In un'epoca dominata dalla serialità, lo schermo cinematografico è stato costretto ad adottare formule legate alla continuità seriale. Un determinato pubblico di adolescenti cerca solo riconoscibilità quotidiana con il cinema. L'orizzonte delle aspettative generate da molte opere deve essere sempre perfettamente definito. Gli spettatori vogliono avere la sensazione di essere già stati lì e che nessuno cambi le regole del gioco per loro. *Avatar* è stato resuscitato undici anni dopo per offrire qualcosa in più agli spettatori che l'avevano già mezzo dimenticato, mentre *Top Gun* è tornato quando era rimasta di esso appena solo un'ombra remota. La meraviglia con le due parti della serie televisiva di *Civil Wars* ha raggiunto il massimo senza alcun problema. Attualmente è in quella fase, definita della quarta generazione, che i fan dei supereroi si ritrovano più o meno

nella stessa condizione. Il cinema lontano da qualsiasi franchising, cioè da un'idea di un diritto di commercializzazione di un determinato prodotto, ha seri problemi ad esistere in quello spazio cinematografico conquistato da adolescenti sprovveduti, spazi che sono diventati i grandi multiplex.

Rifiuti tecnologici

Alcuni profeti indicano che le sale del futuro saranno grandi parchi immersi. *Avatar 2* è nato per essere il preludio di un modello che è cresciuto man mano che le sue attrazioni fieristiche sono diventate più gigantesche. Non è importante pensare al cattivo gusto che è insito nella proposta estetica degli esseri blu, né al *kitsh* dei suoi paesaggi selvatici o sottomarini, ciò che conta è come strafare attraverso l'impatto tecnologico. Lo spreco di effetti speciali è inutile ed eccessivo, ma senza quello spreco l'esistenza del film più costoso della storia non potrebbe essere venduto ai media. Nei tempi della post-verità l'unica cosa che conta è la persuasione.

Incontinenza creativa

In *Blonde* di Andrew Dominik e in *White Noise* di Noah Baunbach, il desiderio di dare forma a qualcosa di inadattabile ha finito per dislocare i film verso una mitraglia di risorse espressive che finiscono per soccombere alla loro stessa forte incontinenza creativa. Le salite di tono, gli eccessi visivi, la ricerca di soluzioni autocompiacenti che dimostrino l'ipotetico talento del regista, portano i film sull'orlo del precipizio. Il rischio di adattare l'impossibile diventa una falsa trappola. Netflix è un mostro dove non si individua nulla, ma dove è possibile passare dall'essere un autore di film indipendenti a un autore di deliri. L'incontinenza non c'è solo in Netflix ma in alcuni film che avrebbero dovuto portare il cinema classico nelle sale cinematografiche e che sono finiti a pezzi: *Amsterdam* (2022) di David O.Russell o *Babylon* (2022) di Damien Chazelle, tra gli altri. Questa incontinenza è ciò che ha reso *Everything Everywhere All at once* un trionfo dell'iperbarocchismo per principianti.

Stelle fuori posto

Al tempo dei tick tocker, le stars servivano solo per sfoggiare i loro abiti su qualche tappeto rosso polveroso. A sfavore di alcune "nuove" stars ha influito la scommessa su di loro in alcuni film incontinenti. Margot Robbie è nata per conquistare l'Olimpo del 2022, ma i suoi due grandi progetti sono naufragati: *Babylon* e *Amsterdam*. Ana de Armas doveva emozionare dovendo rappresentare una Marilyn impossibile, ma il fallimento che ha subito *Blonde* l'ha collocata nella marginalità. Su un altro piano è il caso Cate Blanchet. Dopo *Carol* (2015) di Todd Haynes, lei ha lavorato su opere incerte fino a trovare il suo grande momento in *Tár* (2022) di Todd Field. Il film è fatto su misura per il suo fascino. Tuttavia, *Tár* è così concentrato sulla mitizzazione dell'attrice, che quando il dramma può decollare, lei non sa come essere all'altezza della cecità divisiva che ha generato nello spettatore il volto abbagliante di Miss Blanchett di Todd Field. Questa dislocazione della celebrità trova il suo punto più acerbo nella recita di Brendan Fraser, che si esibisce con una maschera digitale e una serie di protesi. Nonostante abbia vinto un Oscar, in nessun momento sappiamo cosa ha rappresentato Fraser e cosa intendesse elaborare la post-produzione. In un cinema in cui la post-produzione decide tutto, forse è il momento di iniziare a considerare ciò che resta dell'attore o dell'attrice.

Nostalgia per l'infanzia

Negli anni Ottanta si riteneva che l'infantilismo potesse servire a recuperare l'infanzia perduta del cinema e servisse a mettere in crisi un certo cinema classico. È curioso che il regista che più ha influenzato l'infantilizzazione del cinema degli anni Ottanta, Steven Spielberg, cerchi ora rifugio nella propria infanzia. *The Fabelmans* vuole dimostrare che c'è stato un momento in cui tutto iniziò. L'operazione segue la scia di *Belfast (2021)* di Keneth Branagh o, in una certa misura, di *Armageddon Time* di James Gray. Nella nostalgia si incontra l'ultimo rifugio di un cinema maturo, davanti al quale i ragazzi degli anni Ottanta hanno perso interesse. *Babylon* cerca anche la nostalgia per un cinema scomparso, invece di filmarne le rovine si culla nella leggenda della sua sontuosità, proponendo un riavvicinamento impossibile tra Stanley Donen e Kenneth Anger. Su Netflix, a un prezzo più modesto, è in offerta la nostalgia dell'adolescenza perduta. Senza andare oltre, gli anni Ottanta sono finiti all'asta nelle quattro edizioni di *Stranger Things.*

Persistenza dell'anticonformismo

Mentre i vecchi cineasti cercano il loro ultimo rifugio filmando quel bambino che non avevano mai mostrato, altri lo cercano ai margini dell'atto creativo. *Crímenes del futuro* (2022) di David Cronemberg fa parte di un cinema anticonformista in cui i grandi registi forzano un ritorno in serie B per ritrovare la libertà di scrittura. L'effetto emarginazione provoca certe invisibilità come quella di *Showing up* (2022) di Kelly Reihardt, il film indipendente americano di Cannes, che pur condividendo la protagonista femminile con *The Fabelmans* di Spielberg - Michelle Williams - si trova in quel non-luogo in cui sono forgiate le uniche possibili resistenze. È curioso notare come *Showing Up*, così come *Everything Everywhere All at once* e *The Whale* (2022) facenti riferimento alla produzione A24 -il nuovo gigante dell'industria-, per appartenere a un altro modello cinematografico, dopo essere passato a Cannes, sia stato messo da parte e condannato al letargo.

Àngel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

In qualche punto della primavera

Natalino Piras

Il centro della riflessione è che siamo, globalmente, in questo aprile 2023, in tempo di guerra. E che la locuzione *primavera araba*, coniata sul finire del primo decennio di questo secolo, tutto è stata tranne che annuncio di tempo buono.

La guerra, quella nelle dilaniate e dilaniati Ucraina, Siria, Yemen e tanti altri punti sparsi del pianeta, volute tutte e alimentate da costruttori e mercanti d'armi, tutti servi del Capitale, è la lente di ingrandimento dei personaggi e delle trame di questa narrazione, di quanto è visibile e pure di quanto è mediato dai sensi della visione, dell'ascolto, dello scandaglio nella mente, nel cuore e nei precordi. C'è un film insieme intenso, umile e doloroso, a fare da inizio. Ce ne siamo occupati altre volte. Il film è *Il maestro* (1957) diretto, insieme allo spagnolo Eduardo Manzanos Brochero, e interpretato da Aldo Fabrizi. Lo ho visto in 16mm più di sessanta anni fa, ai tempi della mia forte educazione cattolica. Aldo Fabrizi è un maestro elementare pieno di buona volontà e di entusiasmo, capace di stabilire un buon rapporto con i suoi scolari. Tutto questo viene frantumato quando una macchina investe il figlio bambino del maestro, uccidendolo. Il maestro sprofonda, nell'abulia, nella rinuncia al suo ruolo di educatore, nel crudele annullamento di sé. Poi accade il miracolo. Lo fa avverare Gabriele, un bambino venuto ad occupare il posto del figlio del maestro nello stesso banco di scuola. Così come era apparso, Gabriele improvvisamente scompare. Il maestro capisce che quel bambino era venuto ad annunciargli un qualche punto della primavera come ripresa di vita e di speranza. Come esigenza di resurrezione. Il film termina con il maestro che torna in classe, apre la finestra e dice proprio: «È primavera».

Difficile stagione la primavera. Da sempre, ogni anno, Venerdì Santo, il giorno della morte del Signore, cade a primavera. «*Venerdì Santo, prima di sera, c'era l'odore di primavera*». Così una famosa canzone di Francesco Guccini che si accorda a una pagina di diario recentemente ritrovata: «I colori viola di questo venerdì santo sono gli stessi dell'anno che morì mio padre. Non erano passati che ventuno giorni quando attesi per un'intera mattinata Gianna Judith. Rimasi buttato all'emiciclo dove ci eravamo dati appuntamento. L'agro della bocca mi diventava sempre più forte col passare delle ore. Gianna Judith non venne e io me ne tornai al paese con dentro la canzone di Guccini come una febbre». Niente in confronto ai Venerdì Santo di guerra tutti scanditi da una ritualità di morte che a volte riesce a sovrastare pure la pietà necessaria.

Tra le processioni rituali che portano al sepolcro il corpo del Cristo deposto dalla croce, ce n'è una particolare nel film *Orgoglio e passione* (*The Pride and the Passion*, 1957, dal romanzo *The Gun* di Cecil Scott Forester) diretto da Stanley Kramer. Tra gli incappucciati, la *coroza*, il cappello a punta delle streghe e degli eretici che spingono una enorme macchina che nasconde un grande cannone, ci sono i patrioti che combattono sprezzanti della propria vita contro le armate dell'invasione napoleonica in Spagna. Una guerra crudele, feroce e ingiusta.

In sardo la primavera si dice *veranu*, dal latino *ver*. C'è un romanzo, *I figli della Salvatica*, pubblicato e rieditato dalla Pia Società San Paolo nel 1927 e nel 1938, che ha come centro di narrazione Veraneddu, letteralmente piccola primavera. Il romanzo lo ha scritto don Salvatore Merche, storico parroco di Oniferi, provincia di Nuoro, che è una chiara trasposizione di Veraneddu. È un romanzo di guerra. La Salvatica, secondo una definizione del toscano mastro Ceccolini ivi trapiantato, è la Sardegna, specie quella dell'interno dove stanno le mille anime di Veraneddu. Di queste mille anime molte le ingoia quell'*inutile massacro*, così il papa Benedetto XV, che fu la prima guerra mondiale. Nella finzione del romanzo, ambientato nel '15-'18, *in sa gherra europea*, questa è considerata dal narratore l'ingiustizia per eccellenza anche se la guerra per la riconquista di Trento e Trieste serve secondo prete Merche a far scoprire «le virtù ignorate dei Sardi e della Sardegna». Specie il coraggio e l'ardimento dei soldati al fronte. Per quasi 20 capitoli (in tutto sono 23), Veraneddu è il luogo-tempo di raccolta delle anime e dei corpi che le incarnano. I ritmi e le stagioni sono quelli di sempre. Il romanzo apre con la festa di Sant'Isidoro e poi ci sono la nuova semina, la mietitura, la tosatura, il Natale, la Pasqua, il Corpus Domini. Un tempo lento e poi accelerato, annullato dalla guerra che entra nel circuito chiuso del piccolo paese. Come nel romanzo *Il ponte sulla Drina* (1945) del premio Nobel Ivo Andrić. Dapprima la guerra entra a Veraneddu con le voci della sua imminenza, poi con le cartoline di precetto, poi con la partenza dei chiamati, poi con le paure di chi resta, poi con i bollettini ufficiali che parlano sempre di vittoria, poi con la notizia della morte gloriosa per la Patria dei figli della Salvatica. In realtà *I figli della Salvatica* come romanzo dice di Veraneddu, dei suoi 26 uccisi dalla guerra europea come una terribile proporzione se rapportata alle mille anime del paese.

"La grande guerra" (1959) di Mario Monicelli

Come un annullamento della primavera. Le anime di Veraneddu parlano, forse vorrebbero, in nome e contro tutti gli orrori della trincea, della terra di nessuno, delle battaglie corpo a corpo, delle stasi violate dalla ripresa dei massacri. Come altri testi sconosciuti ai più, insieme a classici come *Un anno sull'altipiano* (1938) di Emilio Lussu, il romanzo di *pride*, prete Merche, sembra offrire un contributo ai classici del cinema come *La grande guerra* (1959), tra i più significativi anche perché svolto con i toni del tragico e della commedia, di Mario Monicelli e lo stesso *Uomini contro* (1970) di Francesco Rosi, ispirato al racconto di Lussu. *I figli della Salvatica* è come che viva nel senso del profetico e del prospettico.

"Uomini contro" (1970) di Francesco Rosi

Quando ero giovane mandai una volta una cartolina a una persona cara con su scritto: «Ci rivedremo in qualche punto della primavera». Riprendevo il titolo di una raccolta di poesie d'amore del cubano Nicolàs Guillén, meticcio figlio di schiavi, comunista, combattente nella guerra civile spagnola (1936-1939). Dicono i poeti, da sempre, in ogni parte del mondo, che la primavera è il tempo della fioritura e della speranza e che l'Amore si rivela davvero appieno nel suo tempo incantato. La primavera come Pasqua di Resurrezione.

Però bisogna arrivarci alla Pasqua. E farla durare. C'è sempre, come passaggio obbligato, il Venerdì Santo, che è il centro della Passione del Signore in un contesto, quello della Palestina sotto il giogo dell'impero romano, di perenne conflitto, di guerra.

Il Venerdì Santo dopo il Giovedì del tradimento rivelato dal bacio dell'Ultima Cena, segna l'uomo issato sulla croce, la più violenta, la più ignominiosa delle morti, leggi *The Passion of the Christ* (2004) di Mel Gibson, ma pure Giuda, il traditore.

segue a pag. successiva

"La passione di Cristo" (2004) di Mel Gibson

segue da pag. precedente

Per combattere la guerra, anche con le nostre armi che sono la scrittura e l'interpretazione dei testi, libri e cinema, nella primavera in corso è necessario soffermarsi un poco sul tradimento di Giuda. Usiamo a manuale e metodo un libro fondamentale, *Il segreto nella Parola. Sull'interpretazione della narrativa* (1979, edizione italiana Il Mulino 1993) di Frank Kermode, uno dei maggiori critici letterari del Novecento. «Non è irragionevole congetturare che in origine non vi fosse alcun Giuda; che egli entrasse la prima volta nella storia al momento dell'Arresto, e che venisse quindi integrato a ritroso». Il Giuda traditore è una invenzione degli evangelisti, specie Matteo che si rifà al primo Marco che a sua volta inserisce il personaggio attingendo da diverse interpretazioni di profezie e qualche altra scrittura dell'Antico Testamento. Giuda, il personaggio inventato, secondo le intenzioni dell'evangelista, non deve assolutamente essere salvato. Perché la sua salvezza ribalterebbe completamente il messaggio salvifico di Gesù funzionale ai suoi più fedeli discepoli. All'inizio del libro, nella pagina a fronte l'inizio del primo capitolo, Frank Kermode mette una poesia di Robert Frost (tradotta in italiano da Giovanni Giudici). A proposito del Graal dice Frost che questo non deve essere trovato, e così salvarsi, da «quelli che, dice San Marco, salvarsi non devono».

"Quel lungo venerdì santo" (1980) di John Mackenzie.

"Ben-Hur" (1959) di William Wyler

Non che offrire salvezza, nessuna guerra rinuncia né a vittime sacrificali, né a traditori. Però ci sono contestatori del tradimento. Quest'ultimo ruolo lo svolge, icona ormai universale, un altro Giuda letterario e cinematografico: Giuda Ben-Hur.

Il romanzo *Ben Hur* che lo statunitense Lew Wallace pubblicò la prima volta nel 1880 fu un successo immediato, arrivato in poche edizioni a vendere da subito più di un milione di copie. L'autore ebbe vita avventurosa. Fu tra l'altro governatore del New Mexico, qui conobbe Billy the Kid, ambasciatore a Costantinopoli e generale nordista al tempo della guerra civile americana (1861-1865). L'opinione pubblica lo ritenne responsabile delle perdite nella battaglia di Shiloh, un attacco sudista: 1700 morti e 11.000 tra feriti e dispersi. In realtà il vero responsabile di quell'ecatombe, la battaglia più sanguinosa del tempo, fu Ulysses Grant, grande ubriacone, che divenne poi anche presidente degli Stati Uniti. A lui si rivolse Wallace perché parlasse, perché si assumesse le proprie responsabilità, perché gli levasse il marchio. Immaginarsi Grant. Wallace non conobbe mai riabilitazione in vita. Scrisse *Ben Hur*, destinato al successo planetario, per riversare in un contenitore del passato, quale luogo più adatto della Palestina romana, la sua pena presente. *Ben Hur* riscatta nella finzione lo smacco del suo creatore. Il giudeo, principe Giuda Ben Hur vendica Wallace e riabilita dal tradimento Giuda Iscariota del Vangelo. Tanti i film tratti dal romanzo: due all'epoca del muto, nel 1907 un cortometraggio di Sidney Olcott e nel 1927 il primo kolossal di Fred Niblo, poi gli adattamenti di William Wyler nel 1959 con Charlton Heston nella parte di Ben Hur e Stephen Boyd in quella di Messala (il film ebbe 11 Oscar), tra i più recenti quello del 2010 di Steve Shill.

In qualche punto della primavera, in tempo di guerra, si torna sempre all'ora nona del giorno della morte del Signore. Ce lo ricorda *Quel lungo venerdì santo* (*The Long Good Friday*, 1980) di John Mackenzie, film con molti crocifissi che racconta di un gangster irlandese, un piccolo criminale (Bob Koskins) che si mette senza saperlo contro l'Ira. Ci son nel film di Mackenzie, nascosti e rivelati, molti orrori delle guerre civili annullanti la primavera. Come adesso in Ucraina, in Siria, nello Yemen, in sparsi punti di questo nostro devastato pianeta.

Come metafora, come progetto-Speranza, la primavera attuale sembra offrire poche possibilità di resurrezione.

E allora?

C'è Giuda che ritorna, in un film del 1964 diretto da John Frankenheimer: *Sette giorni a maggio* (*Seven Days in May*, dall'omonimo romanzo di Rod Serling, che pubblicò nel 1968 *Il pianeta delle scimmie*).

La trama del film di Frankenheimer immagina che a guerra fredda ancora in corso Stati Uniti e Unione Sovietica trovino un accordo per la limitazione dell'uso delle armi nucleari. A questa tregua è contrario il capo di Stato maggiore Usa, il fanatico e guerrafondaio generale Scott (Burt Lancaster) che costruisce gradualmente, con l'appoggio de comandanti militari americani sparsi in tutte le parti del pianeta sotto dominio Usa, un colpo di Stato per destituire il legittimo presidente e mettersi lui al comando. Tutto dovrà avvenire una domenica 18 maggio. Se non fosse che il colonnello dei marines Martin Casey (Kirk Douglas), democratico, uomo di utopie, fedele alla Costituzione, manda tutto all'aria.

Nel finale del film, Scott, in un drammatico faccia a faccia chiede a Casey: «Sai chi era Giuda?». Risponde Casey: «L'uomo con cui ero abituato a lavorare e che rispettavo fino a quando non ha disonorato le quattro stelle della sua uniforme». Poi il colonnello Casey si allontana alla stessa maniera, quasi con lo stesso passo, del colonnello Dax, sempre Kirk Douglas, che si allontana dal generale di stato maggiore, siamo sul fronte francese, prima guerra mondiale, Georges Broulard (Adolphe Menjou) dopo aver rifiutato il comando tolto a quell'altro pazzo criminale guerrafondaio generale Mireau (George Macready). Così in *Orizzonti di gloria* (*Paths of Glory*, 1957, dal romanzo omonimo di Humphrey Cobb) di Stanley Kubrick.

"Sette giorni a maggio" (1964) di John Frankenheimer

"Orizzonti di gloria" (1957) di Stanley Kubrick

Dicono che il Pentagono si oppose alla realizzazione del film di Frankenheimer. Le alte sfere militari ne boicottarono le riprese. Il film è in bianco/nero. Però il presidente John Fitzgerald Kennedy, grande amico del regista, permise alla troupe di ricostruire fedelmente gli interni della Casa Bianca. Credeva in quella storia. Era anche lui nell'utopia di un possibile qualche punto della primavera.

Natalino Piras

Chi è e cosa fa il Location Manager. Diari di Cineclub ha incontrato Gennaro Aquino

Stefano Macera

Ci sono vari modi per comprendere il cinema. Uno di questi è partire dalle diverse figure professionali in esso coinvolte, così da "osservare da vicino" alcune fasi della lavorazione di un film. In questa intervista, ci siamo confrontati in particolare con quel location manager di cui, in Italia, pochi conoscono l'insieme delle funzioni. A farci da guida è stato Gennaro Aquino, che da tempo, e con successo, svolge tale ruolo per produzioni tra le più prestigiose del cinema nostrano.

In termini generali, che attività svolge il location manager?

E' il professionista che cerca e individua i luoghi in cui girare un film. Egli svolge questa attività dopo averne letto con attenzione la sceneggiatura. Una volta scelti i posti, li propone allo scenografo e al regista. Va detto che, di norma, i suoi rapporti sono più stretti con il primo che con il secondo, però tra coloro che dirigono i film non manca chi presta molta attenzione a questo aspetto. Possiamo inoltre dire che il location manager tiene assieme due aspetti imprescindibili: l'artistico e il produttivo. Per esempio, nel caso di una produzione a basso budget deve evitare location eccessivamente costose.

La lettura di una sceneggiatura implica anche una certa cultura cinematografica.

Non c'è dubbio: perché noi dobbiamo capire cosa intende comunicare chi il film lo ha scritto. Ciò risulta impossibile senza una seria competenza cinematografica. Ma, a mio avviso, sono altrettanto importanti le conoscenze storiche e storico-artistiche. Non tutti la vedono così, ma forse non sempre s'inquadra a dovere la figura professionale di cui parliamo. In alcune lavorazioni non manca una certa dose d'improvvisazione. Persone che normalmente si occupano solo di aspetti produttivi, talvolta vengono investite pure della ricerca dei luoghi.

Ciò avviene nelle produzioni meno curate, o sbaglio?

Di certo non accade nel cinema di qualità. In Italia, un ampio settore del cinema commerciale si sostiene su registi privi di un'autentica cultura visiva. Nel cinema di qualità, invece, la figura del location manager ha un forte rilievo e si lega a un lavoro di notevole impegno. Per esempio, l'estate scorsa ho lavorato per Marco Bellocchio, e con lo scenografo Andrea Castorina, in un film ambientato nella seconda metà dell'800 e incentrato sulle vicende reali di un bambino ebreo "rapito" dallo Stato Pontificio. Non è ancora uscito ma vi posso anticipare che è un lavoro svolto con estrema perizia. Bellocchio è un autore attento al minimo dettaglio, che chiede a ogni suo collaboratore di dare il massimo.

Rivedendo alcuni film popolari degli anni '50 e '60, si riscontra una certa meticolosità nel lavoro degli scenografi e dei direttori della fotografia.

Hai ragione. C'è stata una fase in cui fare film senza ambizioni artistiche non voleva dire sconfinare nella faciloneria. In molti di questi prodotti popolari, poi, c'è una forte consapevolezza circa il significato dei luoghi in cui girare. Nei decenni in questione, e anche nei '70, le location venivano proposte direttamente dagli scenografi, perlopiù persone dalla solida formazione artistica. Da noi, la figura del location manager si è affermata più tardi che altrove.

Puoi citare qualche film italiano del passato che ritieni un punto di riferimento per chi svolge la tua professione?

C'è un'opera che ritengo irraggiungibile sotto ogni aspetto: *Le avventure Pinocchio* (1972) di Luigi Comencini, uno sceneggiato televisivo concepito secondo i criteri del grande cinema. In esso, non c'è nulla che non risulti perfetto, dalla regia all'intepretazione (Nino Manfredi, Vittorio De Sica e la coppia Franchi-Ingrassia

Gennaro Aquino. Location manager

risultano efficacissimi). Per quanto concerne i luoghi scelti, tutti, senza eccezione alcuna risultano di un'intensità straordinaria. Un discorso analogo si può fare per *I soliti ignoti* (1958) di Mario Monicelli. La casa a ringhiera di San Lorenzo in cui abita Ferribotte, la terrazza di Casal Bertone in cui Totò svolge la sua memorabile lezione di scasso... Anche in questo caso parliamo di luoghi magici. Certo, Comencini e Monicelli, ch'erano persone di spessore, operavano in un contesto ambientale diverso dall'odierno e tale da favorire certi exploit.

Cosa intendi per contesto ambientale diverso?

Il punto è che negli anni '50, '60 e ancora al principio dei '70, in città come Roma l'urbanizzazione selvaggia, pur in corso, non aveva ancora compiuto la sua opera. Inoltre, i piccoli centri mantenevano in larga misura il loro aspetto originario. Nei decenni successivi, sono stati invece sfigurati da una cementificazione sregolata. Certo, in Italia rimangono molti posti incantevoli, ma diversi paesi sembrano ormai aver perduto l'anima. Personalmente, ho sempre cercato di catturare l'essenza dei posti. Pensa che, quando mi sono trasferito a Roma, nella seconda metà degli anni '90, una delle prime cose che ho fatto è stato visitare i luoghi del *Pinocchio* comenciniano: il comune di Farnese, le saline di Tarquinia, il lago di Martignano...Si è trattato di una sorta di pellegrinaggio, attuato quando ancora non svolgevo questo lavoro. Del mio amore per lo sceneggiato in questione ho parlato anche con Francesca Comencini, figlia di Luigi e come lui regista. Ho lavorato con lei in più di un'occasione, per esempio nel film *Lo spazio bianco* (2009) e nella serie televisiva *Gomorra*

segue a pag. successiva

Il villaggio di "Pinocchio" ricreato a Sinalunga, frazione di La Fratta, località della Val di Chiana senese dove sorge la Cappella di San Michele, impreziosita dagli affreschi di Giovanni Antonio Bazzi

segue da pag. precedente

direzione degli episodi.

Il pellegrinaggio che hai descritto dà l'idea di un legame intenso con il cinema e l'audiovisivo in generale.

In realtà, non è neppure l'unico esempio. L'amore per *Nostalghia* (1983) di Tarkovskij mi ha condotto in uno dei luoghi più significativi di questo film: la diroccata e suggestiva Abbazia di San Galgano, nel senese. Il cinema è tra le mie grandi passioni sin dall'età giovanile. Allora avevo di quest'arte una visione estremistica, tanto che escludevo il confronto con il cinema hollywoodiano. Mi appassionavo al nuovo cinema tedesco (Herzog, Kuge, Fassbinder e Wenders), che negli anni '80 circolava molto nei cineclub. Oltre a Tarkovskij, suscitavano il mio interesse diversi autori dell'est Europa. Nella mia fase di formazione cinematografica, emergevano pure gli autori asiatici e un posto rilevante continuavano ad avere i grandi registi francesi come Godard, Rohmer e Truffaut. Andando indietro nel tempo, ho recuperato anche il free cinema inglese, che tanti grandi film ci ha dato.

Quindi quello che svolgi oggi è proprio il lavoro ideale per te?

In verità, il passaggio dal guardare il cinema al farlo ha portato con sé un certo disincanto. Forse, quand'ero giovane ho mitizzato troppo quest'arte. Da quando faccio il location manager essa ha perso un po' della sua magia. Intendiamoci, per me vedere un bel film rimane ancora un'esperienza emozionante come poche.

Il tuo disincanto si lega anche agli aspetti, per così dire, amministrativi della professione?

Forse sì, ma anch'essi sono istruttivi. Certo richiedono un forte impegno. Ti faccio un esempio: di recente sono andato a Tivoli per una nuova serie Netflix, tratta dal romanzo *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa. L'idea era quella di prendere degli esterni per alcune scene importanti, che possono richiamare la parte più popolare della Palermo ottocentesca descritta nel libro. Quella di barare con le location è del resto una prassi comune, e può condurre a buoni risultati se lo scenografo è capace di apportare le giuste modifiche, rendendo il tutto credibile. Bene, nel mio sopralluogo sono stato assistito dalla Film Commission del Lazio e ho dovuto chiedere autorizzazioni di vario tipo, tra cui quelle relative alla rimozione temporanea della segnaletica stradale e delle strisce blu. Inoltre, all'amministrazione ho fatto pervenire pure una richiesta apparentemente eccentrica: quella di stendere uno strato di terra sulla strada. Ciò, sulla base di un'idea dello scenografo della serie Dimitri Capuani, consapevole di come si presentavano realmente le vie di Palermo nel XIX secolo. In sostanza, il contatto con le autorità locali lo gestiamo quasi sempre noi location manager, nei piccoli centri come in quelli più grandi. Poi ci sono le eccezioni: alcune produzioni, legate a un modo di lavorare più tradizionale, si rivolgono ancora alla figura che, in gergo, viene definita "permessaro". Inoltre, noi gestiamo anche i rapporti con i privati. Per esempio, se ci sono scene da realizzare in un bar, si aprirà una trattativa economica con i proprietari,

il Bosco del Sasseto nell'alto Lazio, vicino ad Acquapendente. Il bosco ha la particolarità di avere maestosi alberi secolari, rami contorti, muschi e tutto quello che si possa desiderare per ambientare una fiaba.

che partirà dal loro guadagno medio in un lasso di tempo coincidente con quello impiegato per le riprese. E non c'è solo questo. Se in una settimana il reparto scenografia si trasferisce in un determinato posto, il location manager è tenuto a seguirne passo dopo passo l'operato.

Dunque, parliamo di un'attività complessa e variegata. Come spieghi il fatto che, nel cinema come nelle serie televisive, certi luoghi si ripetano oltre ogni necessità?

Il punto è che ci sono anche le agenzie di location, cui si rivolgono le produzioni che vogliono accelerare i tempi. Tali agenzie dispongono di un archivio di luoghi da sottoporre all'attenzione di chi realizza film. La mia spinta, invece, è quella di evitare, per quanto possibile, i luoghi già usati da altri. Certo, alcuni posti di grande rilievo storico è inevitabile che si ripetano. Nella fiction sul Gattopardo di cui ti dicevo è presente, per esempio, Palazzo Taverna di Roma, che molti ricordano in opere come *Ritratto di signora* (1996) di Jane Campion e *La grande bellezza* (2013) di Paolo Sorrentino.

Da quel che so, il location manager si deve occupare anche della tutela dei luoghi in cui si gira. Ciò per evitare quel che è accaduto in passato, quando tanti posti pregevoli sono stati danneggiati dalle troupe cinematografiche.

Sì, se non si muovono con la dovuta attenzione, le troupe cinematografiche possono deturpare la bellezza di alcuni territori. Negli ultimi anni, la consapevolezza al riguardo è cresciuta, però non manca chi persevera nelle cattive abitudini. Personalmente cerco di fare il massimo per garantire l'integrità dei posti. Ma questo non mi ha evitato problemi: c'è chi

La villa di Torre Annunziata che appartiene a un boss e dove la Cattleya girò le scene per ambientarvi l'abitazione del capoclan della serie tv Gomorra

capisce e apprezza il mio sforzo, ma alcune produzioni mi hanno anche rimproverato, interpretando le mie raccomandazioni come il frutto di un'ossessione.

Ci puoi parlare degli aspetti più problematici del tuo lavoro?

Qui gli esempi possono essere vari, ma ce n'è uno che può colpire di più. Rispetto a una location impiegata nella prima stagione di *Gomorra* c'è un processo in corso, che mi riguarda direttamente. Di fatto, sono stato accusato di favoreggiamento nei confronti di una famiglia criminale... assurdo! Abbiamo utilizzato una villa, la Savastano a Torre Annunziata, che appartiene a un boss. Dal suo giro ci è arrivata una richiesta estorsiva, il che ci collocherebbe nella parte delle vittime. Però la produzione ha deciso di non denunciare la cosa e di proseguire la realizzazione della serie, la cui interruzione avrebbe portato con sé gravi perdite economiche. Di tale scelta, oggi, sono io a pagare le conseguenze.

Passando al versante delle soddisfazioni professionali, quali film te ne hanno date di più?

Tutti quelli realizzati con Matteo Garrone, a

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

partire da *Gomorra* (2008). Con lui l'incontro è stato particolare. Ero stato chiamato a Napoli per fare dei sopralluoghi in relazione a un progetto di Roman Polanski, relativo all'antica Pompei. Ma la Film Commission napoletana a un certo punto mi ha chiamato per dirmi che tale attività andava rimandata (di fatto, il film non è stato realizzato). Nello stesso tempo mi ha riferito di un regista, Matteo Garrone appunto, che poteva aver bisogno di me per un suo film. Sentito il suo nome, ho accettato al volo, perché avevo trovato entusiasmante il suo *L'imbalsamatore* (2002). In buona parte, *Gomorra* è stato girato nel mio paese di nascita, Terzigno. In una scena di grande impatto appare pure mia madre, nei panni di una contadina. Lei non recita, ma appare per quel che è: del resto, contadina lo è stata per decenni.

Con Garrone si può parlare di un vero e proprio sodalizio?

Sì, con lui ho realizzato anche *Reality* (2012). E lunga è stata la preparazione del *Racconto dei racconti* (2015). Il mio contributo a questo film è stato anche oggetto di un articolo di Gianni Canova, un critico attento a tutte le fasi della lavorazione cinematografica. Anche il suo *Pinocchio* (2019) ha richiesto un impegno notevole. Per non dire dell'ultimo film, non ancora uscito, che mi ha portato a passare 6-7 mesi in paesi come Senegal, Marocco, Tunisia e Malta. E' la storia di due giovanissimi che partono da Dakar e fanno tutto il viaggio della speranza, attraversando il deserto. Un tema attuale che, a mio avviso, il regista affronta con grande sensibilità e da un punto di vista inedito.

Altri autori con cui ti sei trovato bene?

Con Leonardo Di Costanzo ho fatto *L'intrusa* (2017) ed è stata un'esperienza positiva. Purtroppo, quando mi ha ricontattato per nuovi film, ero già attivo in altri progetti. Vorrei citare pure Mario Martone, un regista che sull'immagine ci lavora seriamente.

Ci sono film per cui ami di più lavorare?

Sì, quelli storici e in costume, perché mi portano a scoprire nuovi luoghi. Per la serie Netflix di cui ho riferito sono stato per la prima volta alla Certosa di Trisulti e alla Badia di San Sebastiano, sita in Alatri: due luoghi del frusinate di cui conoscevo solo qualche immagine fotografica. Alla base, io ho una formazione artistica. Mi sono diplomato all'Accademia di Belle Arti, concentrandomi in particolare sulla scultura. Perciò, tutto ciò che è arte suscita la mia curiosità. Poi, debbo dire che preferisco i film ambientati in piccoli centri. Se passi un po' di tempo in un paesino, cogli davvero il sentire di chi ci abita. In città, ciò è meno facile e poi i centri più grandi sono quelli in cui si produce un maggior distacco dalla natura. Per me, il rapporto con essa è fondamentale, anche nel lavoro.

"La terra dei figli" (2021) di Claudio Cupellini. Il film è girato nel Delta del Po tra Ferrara ma soprattutto Rovigo, nella laguna di Chioggia e nella centrale dismessa di Porto Tolle

Tra gli ambienti laziali utilizzati per le riprese del film, vi sono stati il Bosco del Foglino e i comuni di Nettuno, Viterbo e Manziana. In Umbria, invece, le scene sono state girate nell'Oasi di Alviano, nel comune di Guardea

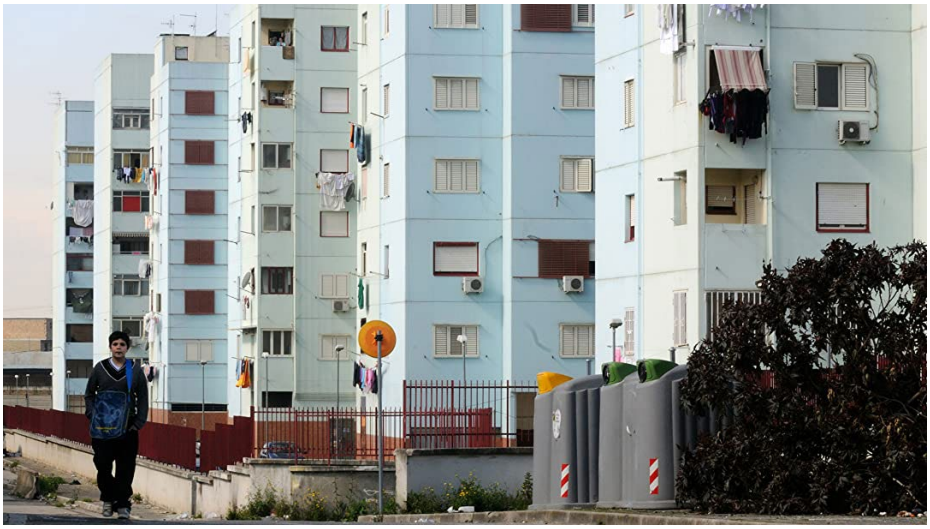
In quali film hai potuto appagare il tuo bisogno di natura?

Intanto nei lavori che ho realizzato con Matteo Rovere, *Il primo re* (2019) e la serie televisiva *Romulus* (2020-in corso) che a un certo punto ho lasciato. Poi va ricordata la gratificante esperienza con Claudio Cupellini, nel suo *La terra dei figli* (2021). E' una storia di matrice apocalittica, su un padre e un figlio che vivono in una palafitta sull'acqua, dopo una catastrofe. E' stato interamente girato nel Delta del Po: per scegliere i luoghi ho navigato il fiume per mesi. Sì, insieme a quelli storici, i film che consentono un rapporto diretto con la natura sono quelli che prediligo. Peccato che nell'Italia attuale se ne girino così pochi, una volta il nostro cinema prestava maggiore attenzione al paesaggio e ai dati naturali.

In quale cinematografia, a tuo avviso, risulta più presente l'elemento naturale?

Direi proprio in quella americana. In essa sono sempre presenti i grandi spazi inabitati e l'eredità del western, genere sempre meno praticato, si traduce anche nella rappresentazione della natura selvaggia. Proprio questi aspetti mi hanno fatto rivalutare una tradizione cinematografica che un tempo snobbavo.

Stefano Macera



"L'intrusa" (2017) di Leonardo Di Costanzo, ambientato a Napoli, in particolare nel quartiere di Ponticelli, nella zona orientale della città

L'erotismo mistico in Benedetta di Paul Verhoeven

Forse che i sensi del corpo hanno i loro piaceri e l'anima non dovrebbe averli?
Sant'Agostino

Tonino De Pace

È nella dicotomia tra corpo e anima, tra pulsioni sessuali e religiose, tra aspirazione al sacrificio e paritaria aspirazione all'estasi del godimento che la predestinata, sin dalla nascita, Benedetta vive la sua vita monastica, la sua disposizione non alla parola di Dio, quanto al volere di un Gesù suo *sposo* e suo salvatore, personaggio immaginario e sanguinario, frutto di una sospensione in quell'estasi che diventa il tratto fondante del vivere la sua religione.

Verhoeven, ancora una volta dopo *Elle* e i suoi altri film nei quali ha indagato la psicologia femminile (*Fiore di carne*, *Basic istinct*), si dedica qui non solo ad una indagine in retrospettiva, ma allarga i suoi orizzonti includendo il tema della religione come elemento di antitesi, in quell'antagonismo già conosciuto tra carne e spirito, tra desiderio e razionalità. In questo senso e non solo nell'accezione provocatoria che il film possiede, attraversato da una occasionale, ma costante ironia, che lo colora di altre sfumature oltre ai caldi colori di una tradizione fiamminga, *Benedetta* rievoca alla mente le provocazioni surrealiste di Buñuel, qui lontane da quel gesto rivoluzionario proprio del surrealismo, ma rapportate ad una interpretazione più immediatamente consumabile della provocazione, che si inserisce in quella attualizzazione che il personaggio di Benedetta e la vicenda nel suo complesso tende a manifestare. In altre parole *Benedetta*, lungi dal volere essere un biopic su una suora – Benedetta Carlini realmente esistita – divisa tra i piaceri sessuali e quelli di una religione che diventano solo l'estensione dei primi con tanto di dominio e di possessione, diventa, invece, un film indagine su una sorta di atteggiamento dello spirito che vive la schizofrenia di una doppia vita che cova dentro sé, nel tentativo di congiungere questi due estremi dentro un corpo solo che sia fonte di piacere sessuale e piacere religioso. Stimmate e attrezzi il cui uso sacrilego riunisca perfino in queste forme questo desiderio.

Le questioni non sono nuove e, se una relazione tra sesso e religione appare frequente nel cinema - sia grazie al già citato maestro spagnolo che forse raggiunse il suo culmine con *Viridiana* ma senza dimenticare il forse più emblematico *Simon del deserto*, ma perfino il pluricitato horror gotico che è *L'Esorcista* in fondo finisce per riflettere su questi temi - ciò accadeva anche nell'arte del nostro passato. Appare forse come una casualità, ma come tale va presa, che in quegli stessi anni durante i quali si consumava la vicenda umana della suora Benedetta e di Bartolomea, sua compagna di letto e testimone di questa quotidiana perversione in bilico tra le due forme antitetiche attraverso le quali manifestava la sua personalità, Gian Lorenzo Bernini scolpiva *L'estasi di Santa Teresa*, oggi conservata (un po' piena di polvere) in Santa Maria della Vittoria a Roma. Opera potente ed esplicita su quello che è il dissidio di cui si parlava, che l'artista napoletano immobilizza in un'estasi che attraversa il corpo richiamando un piacere che, sebbene ammantato di luce divina, resta confinato nel corpo, che di nuovo, come in Benedetta diventa il crocevia di una consumazione sessualmente orientata del sentimento religioso e ricettacolo di un peccato che solo il sangue sacrificale del martirio di Gesù può mondare.

Non sappiamo che religione pratichi il regista olandese, né se ne pratichi qualcuna. Sappiamo però che il suo sguardo sulla psicologia femminile e sul corpo femminile come unico referente del desiderio (già *Elle* lo aveva dimostrato e *Fiore di carne* ne era stato un primo abbozzo) è netto e preciso, che è cosa diversa dall'essere condivisibile, ma certo costituisce uno dei pregi del suo cinema, che sotto questo profilo conserva una sua precisa originalità.

Irving Lavin, studioso dell'opera di Bernini, proprio a proposito della scultura che ritrae Santa Teresa colpita dal dardo dell'Angelo parla di *erotismo mistico* che diventa utile perifrasi per sintetizzare il senso di un'estasi che nasce dalla trascendenza della trasverberazione[1]. Ma più esplicitamente in un saggio di Stefanie Knauss e Davide Zordan, dal titolo *L'estasi 'profana' di santa Teresa e la ridefinizione dell'arte 'sacra'. Rilievo spirituale di un'esperienza estetica*[2], i due autori discernendo un criterio per identificare i temi e l'oggetto dell'arte da definire sacra, dirigono la loro attenzione verso la scultura del Bernini. Il loro interesse è quello di dimostrare la natura profana dell'opera, che in questo senso si accodava ad altre opere d'arte nelle quali anche il linguaggio dei mistici e delle mistiche non era troppo differente, e scrivono: *nelle loro descrizioni delle esperienze di unione, utilizzano il linguaggio erotico dell'amor cortese e del Cantico dei Cantici, facendo riferimento alla dimensione fisica dell'esperienza: così Giuliana di Norwich, Mechtild di Magdeburgo, Ruperto di Deutz oltre alla stessa Teresa.* È su queste premesse che i due saggisti ridefiniscono nel senso più stretto il tema di fondo sul quale si sta provando a riflettere e scrivono: *Di questo passo, la rappresentazione dell'esperienza mistica di Teresa ha finito per essere percepita, nonostante la presenza dell'angelo (o si tratta invece di Amore?) e della luce irraggiante di Dio, come una rappresentazione dal significato espressamente sessuale, confermata dall'uso delle stesse metafore nella pornografia, per rappresentare il non-rappresentabile orgasmo femminile e come prodotto dell'immaginazione maschile dell'abbandono sessuale delle donne agli uomini. Siccome però la connessione tra sessualità e religiosità fa paura, la statua viene disapprovata come volgare e profana, come una corruzione dell'integrità della santa e delle sensibilità del pubblico.* Più avanti concludono: *Perciò sentire in sé l'effetto sensuale/sessuale che l'opera trasmette e riconoscere le sensazioni della santa nell'atto di fruizione non è necessariamente la negazione di un'esperienza religiosa, e nemmeno il suo svilimento. Al contrario, l'arte 'profanata' da Bernini diventa ancora, ma in un senso nuovo, arte 'sacra', in quanto tematizza e soprattutto fa sentire l'unità di corpo e spirito dell'essere umano sessuato, lascia percepire il fondamento sensibile-corporeo che è proprio di ogni esperienza estetica e anche di un'esperienza religiosa integrale. Come si è detto all'inizio di questo saggio, l'esperienza*

segue a pag. successiva

1 *Dal latino transverberare, cioè trafiggere*

2 *Il saggio è contenuto in Annali di studi religiosi 9/28, Edizioni Dehoniane Bologna, rintracciabile anche in rete.*

segue da pag. precedente

estetica che si dà nell'arte trasmette la coscienza dell'unità sensata della vita umana. Ora, quest'unità non può che essere quella di un essere incarnato.

Per tornare al film di Verhoeven, non vi è dubbio che Benedetta viva questa identica condizione divisa tra la mistica delle sue ferventi preghiere e il piacere del corpo attraverso lo scandalo blasfemo dell'*attrezzo* che simbolicamente unisce le sue due *opposte* condizioni umane. Verhoeven lavora con solida convinzione su questa strada affidando al corpo nudo di Virginie Efira il ruolo della suora soggiogata da precetti religiosi integralisti che hanno pienamente a che fare con una certa idolatria visionaria con le sue estasi e la sua morte apparente dalla quale è salvata da un Gesù che assume di volta in volta le vesti più adatte per impersonare il vero salvatore, il cavaliere senza macchia che offre salvezza alla giovane donna.

Sotto altro profilo non si può fare a meno di notare come la contestualizzazione di *Benedetta* abbia costituito, anche nei molteplici sottotesti, un lavoro accorto e puntuale volto a restituire compattezza all'opera, ma anche adattando la complessità dei tempi ad una visione informata, attraverso la cura del dettaglio dai costumi al colore in un continuo riferimento a quell'arte pittorica che nei secoli ci ha fatto conoscere gli ambienti naturali e privati del passato. È sotto questo profilo che il film, affogato in tonalità cromatiche accese con vampate di fiammeggianti densità che chiaramente rimandano alle sfumature dell'arte pittorica degli artisti secenteschi del nord Europa, sa comunicare il senso di una passione terrena e al contempo ultraterrena che Benedetta vive e di cui, in fondo, risulta intessuto il racconto attraverso la figura sacrale/profana della sua protagonista. Tutto immerso nei paesaggi che richiamano alla mente gli sfondi naturali creati dai nostri artisti. È nell'immersione di Benedetta e Bartolomea, nude nel prefinale, in un paesaggio che sa quasi di un Eden perduto in una specie di rinascimento nel quale trovano definitiva commistione il senso panico di una sensualità depurata da ogni istinto e la contemplazione della natura come meraviglioso Creato di quel Dio che tutto può e che tutto ama, che il film forse trova il suo vertice e la sua conclusione, tutto in quelle immagini, a prescindere da ogni altra verità storica o da ogni altro sviluppo narrativo successivo.

Sotto una differente prospettiva, come si è provato a dire in precedenza, dopo *Elle* il regista olandese sa tornare con caparbia volontà, nonostante i suoi anni (85), a indagare sulla psicologia femminile così difficile da definire, soprattutto quando si aprono i conflitti che hanno a che vedere con la sessualità e il difficile connubio tra questa condizione, che presuppone il desiderio e quindi una condizione di soggezione, e quella del potere, che permette la immediata soluzione di ogni aspirazione e quindi di ogni desiderio in posizione di supremazia. È sotto questo profilo che le due protagoniste dei film citati trovano una ideale sovrapposizione quanto meno di intenti, offrendo, del pari, non poco lavoro ad una più ampia indagine psicologica sul rapporto tra donne e potere, tema peraltro di recente scrutato con magnifica *imperfezione* da Todd Field nel suo *Tar*. Interessante notare che anche in quella storia, come in *Benedetta* e in parte in *Elle*, il tema della supremazia del potere sia sempre ancorata ad una caratteristica che ha a che fare con la sfera della sessualità sovrapponendo di nuovo il profilo pubblico e dominante del potere con quello più strettamente privato delle proprie inclinazioni e dei propri desideri.

Benedetta dunque non è un film sul "secolo di ferro", né una biografia della donna di chiesa, ma piuttosto una riflessione che interviene su temi che hanno a che vedere con la complessa materia della psicologia femminile, che si intrecciano con i caratteri dominanti che spingono l'individuo ad un rapporto molto stretto con il potere. In Benedetta, in più, vive la sacrilega dicotomia di una sessualità che si manifesta come reazione alla costrizione monastica. Un tema diffuso sia in letteratura, sia al cinema, basti pensare ai numerosi *bmovie* che hanno imperversato nelle nostre sale di 40 o 50 anni fa in cui il binomio religiose-sesso la faceva da padrona. Sul versante letterario numerosi possono essere gli esempi a cominciare da Maria Maddalena e quindi ben prima della Monaca di Monza di manzoniana memoria.

Benedetta scavalca questa letteratura e si pone su un altro piano che è quello di un'estasi contemplativa che diventa il punto di fusione delle sue due anime, il punto di incrocio di un destino che navigava tra la santità e la dissoluzione.

Tonino De Pace

Accadde 50 anni fa. 1973 - 2023 #3

Amarcord. Il mito del ricordo della propria adolescenza

Con Amarcord Fellini filma la summa della sua poetica cinematografica popolata di luoghi d'origine, politica, universo femminile e realtà onirica

Lorenzo Pierazzi

Era il 13 dicembre 1973 quando nelle sale cinematografiche italiane veniva proiettato per la prima volta *Amarcord* di Federico Fellini. Il regista, nato a Rimini il 20 gennaio 1920, era ormai universalmente noto in tutto il mondo, grazie a film come *Lo sceicco bianco* (1952), *I vitelloni* (1953), *La strada* (1954), *Le notti di Cabiria* (1957), *La dolce vita* (1960), *Otto e mezzo* (1963), *Giulietta degli spiriti* (1965). All'interno di una produzione artistica che si era presentata da subito come un'immensa visione onirica della vita, *Amarcord* rappresenterà la pellicola che più assomiglierà ad un'autobiografia. Negli anni a seguire, Fellini ci lascerà in eredità altri capolavori: *Il Casanova di Federico Fellini* (1976), *Prova d'orchestra* (1979), *La città delle donne* (1980), *E la nave va* (1983), *Ginger e Fred* (1986), *Intervista* (1987) e *La voce della luna* (1990), prima di congedarsi da questo mondo il 31 ottobre 1993.

Amarcord, *neologismo della lingua italiana*

Il termine *amarcord* è letteralmente l'univerbazione della frase romagnola *"a m'arcord"*, (io) mi ricordo. La potenza emotiva ed evocativa suscitata negli spettatori dalla pellicola di Fellini ha fatto sì che la parola entrasse di diritto nel dizionario della lingua italiana come neologismo che sta a indicare un ricordo, una rievocazione nostalgica del passato.

La trama

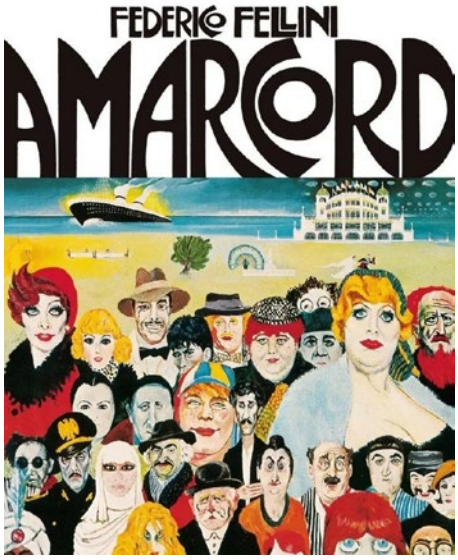
La vicenda narra gli anni di formazione del giovane Titta, un ragazzo cresciuto all'ombra dei condizionamenti imposti da un'educazione rigorosamente cattolica, dalla retorica fascista e da una famiglia chiusa e oppressiva. La famiglia di Titta è composta dall'anarchico padre Aurelio, piccolo imprenditore edile perennemente in discordia con la moglie Miranda, lo zio materno Lallo (fascista ma non troppo, che vegeta alle spalle dei parenti), lo zio paterno Teo, ricoverato in manicomio e il nonno che non si fa mancare delle libertà con la domestica. Siamo nei primi anni Trenta del secolo scorso e si narra di un anno esatto di quanto accade alla gente che vive nell'antico borgo di Rimini (interamente ricostruito negli studi di Cinecittà). Tra di loro, la provocante parrucchiera Gradisca, la ninfomane Volpina, la formosa tabaccaia, un avvocato dalla facile retorica, un emiro dalle trenta concubine, il matto Giudizio e un motociclista esibizionista. Tutti interagiscono col folklore delle feste paesane, le adunate del sabato fascista, attendono al chiaro di luna il passaggio del transatlantico Rex e trepidano per la famosa gara automobilistica delle Mille Miglia. Ma i veri protagonisti della storia sono i sogni ad occhi aperti di Titta e dei suoi amici. La loro vita si divide tra l'inarrivabile Gradisca, i grossi seni della tabaccaia e i balli d'estate al Grand Hotel spiati da dietro le siepi. Una carrellata di personaggi che immergeranno Titta in un'adolescenza apparentemente senza fine, che terminerà soltanto con la morte della madre.

Rinunciando ai divi e alle muse predilette…

In *Amarcord*, Fellini rinuncia alla presenza degli attori che lo avevano supportato nelle precedenti produzioni e che appartenevano all'olimpo della cinematografia italiana e mondiale. Dopo Alberto Sordi, Anthony Quinn, Amedeo Nazzari e Marcello Mastroianni, i ruoli maschili sono qui affidati ai debuttanti Bruno Zanin (all'epoca delle riprese poco più che ventenne) e ad Armando Brancia (un solo film alle spalle). Nei ruoli femminili, l'eterna musa Giulietta Masina e le *femme fatale* Anita Ekberg, Sandra Milo e Anouk Aimée lasciano il passo alle procaci Magali Noël (La Gradisca) e Maria Antonietta Beluzzi (la tabaccaia), ideali rappresentanti di tutte le gioiose donne della sua provincia romagnola.

…ma non al fedelissimo musicista

Nino Rota sta a Federico Fellini, come Ennio Morricone a Sergio Leone. Musicista colto e raffinato, ha accompagnato il regista lungo tutto il suo percorso artistico, in un connubio interrotto bruscamente soltanto dalla prematura scomparsa avvenuta nel 1979 a 67 anni.



All'anagrafe Giovanni Rota Rinaldi, nacque a Milano il 3 dicembre 1911 e, grazie al suo precocissimo talento, fu subito chiaro che fosse predestinato a diventare un artista di spicco delle avanguardie musicali di inizio secolo. Ben presto, invece, entrò a far parte del novero dei musicisti che comprendeva i più influenti e prolifici compositori della storia del cinema. Nel corso della sua sterminata carriera, oltre che con Federico Fellini, collaborò con registi del calibro di Luchino Visconti, King Vidor, Mario Monicelli, Franco Zeffirelli, Eduardo De Filippo e René Clément. Ma fu soprattutto con il regista riminese che strinse il sodalizio più duraturo, divenendo l'autore di quasi tutte le sue colonne sonore, al pari di Francis Ford Coppola per il quale compose le indimenticabili melodie de *Il Padrino* e *Il padrino parte seconda*, collaborazione quest'ultima che gli valse un premio Oscar. Talvolta denigrato con l'appellativo di musicista "cinematografaro", in realtà non smise mai di

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

dedicarsi a composizioni di "musica colta" sostenendo, con coerenza, il peso di uno stile personale in grado di distinguersi tra le avanguardie e i novecentismi della musica contemporanea.

Titta, ovvero l'autobiografia di un adolescente

Amarcord si presenta allo spettatore con dichiarati connotati autobiografici. I luoghi, gli anni, le situazioni che vengono descritti sono verosimilmente quanto vissuto dal regista nella sua adolescenza. Titta, il protagonista, è un personaggio più Federico Fellini che felliniano, poiché vive quelle esperienze e quelle emozioni che, quando era ancora un ragazzo, il regista ha (forse) vissuto o ha (sicuramente) desiderato vivere. Titta è un ragazzo in piena esplosione delle proprie pulsioni sessuali e l'universo femminile gli appare enorme, misterioso, affascinante, inarrivabile. La Gradisca, la tabaccaia e tutte le altre donne che popolano la pellicola, gli provocano scombussolamenti furibondi. Per niente di aiuto gli sono i maschi che lo contornano, tutti a loro volta protagonisti di rapporti irrisolti con il gentil sesso. Un tema, quello della passione per le donne, che di lì a poco tornerà prepotente in *Il Casanova di Fellini* e ne *La città delle donne*.

Amarcord, *ovvero l'esaltazione del cinema-falsità*

Titta vive nella provincia romagnola dove va in scena l'incrocio tra anarchici e fascisti, tra giovani e adulti. Ma soprattutto tra sogno e realtà. Gli incontri onirici sono talmente coinvolgenti da sembrare veri (il Rex, la grande nevicata). Fellini è abile nel narrare per immagini, in maniera fluida e accattivante, l'autobiografia di un'epoca tanto che poco importa se quanto mostrato sia realmente accaduto o meno. Anche perché non saremo mai in grado di sciogliere il mistero poiché il regista ci lascia in eredità un punto di domanda senza risposta. Come prevede l'essenza stessa delle immagini, dal momento che sul grande schermo si presenta l'immensa nave da crociera, un elemento narrativo inequivocabilmente falso (perché frutto di un sogno) ma anche assolutamente vero (poiché realizzata concretamente in un teatro di posa di Cinecittà). D'altra parte, quale fosse la filosofia che sta alla base della sua rappresentazione visiva ce lo spiega lo stesso Fellini. *"Il cinema-verità? Sono piuttosto per il cinema-falsità. La menzogna è sempre più interessante della verità. La menzogna è l'anima dello spettacolo e io amo lo spettacolo. La* fiction *può andare nel senso di una verità più acuta della realtà quotidiana e apparente. Non è necessario che le cose che si mostrano siano autentiche. In generale è meglio che non lo siano. Ciò che deve essere autentica è l'emozione che si prova nel vedere e nell'esprimere"* (Mario Verdone, *Federico Fellini*, Il Castoro, Milano, p.11)

Voglio una dooooonnaaaaa!

Un film il cui titolo è diventato addirittura un modo di dire della lingua italiana, ha anche momenti che sono, a loro volta, diventati iconici dell'intera nostra cinematografia. E come perfetto connubio tra immagine e testo, è innegabile la potenza comunicativa dell'episodio dove lo zio Teo uscito di manicomio, si rifugia in cima all'albero gridando disperatamente *"Voglio una dooooonnaaaaa!"*. Un momento che giunge al culmine di un sequenza che, all'epoca, rese celebre la maschera tragica di Ciccio Ingrassia (un po' lo stesso destino di Ficarra e Picone dopo *La stranezza*), conosciuta fino ad allora soprattutto come spalla insostituibile del compare Franco Franchi. Un'esclamazione, quella di Teo, così violenta, così articolata, così reiterata, che ci restituisce tutta la tragicomicità della vita, accentuata nell'epilogo della vicenda, dalla figura della suora nana, unica in grado di convincere il povero zio a scendere dall'albero.

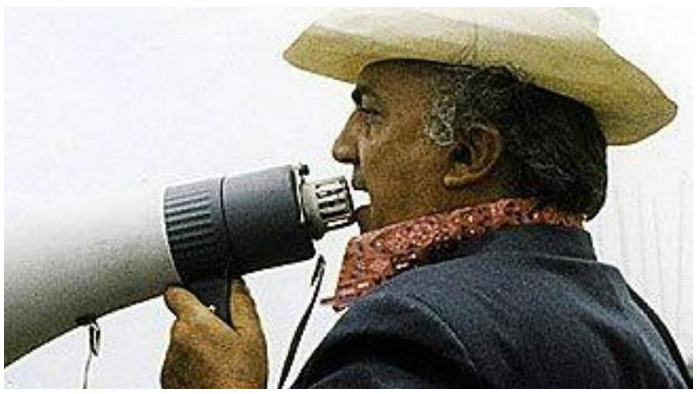
L'importante è partire, verso dove non si sa

"Fare un film è come fare un viaggio, ma del viaggio mi interessa la partenza, non l'arrivo. Il mio sogno è fare un viaggio senza sapere dove andare, magari senza arrivare in nessun posto" (Mario Verdone, *cit.*, p.5). Fellini è tutto racchiuso in questo suo pensiero. Ed anche *Amarcord* non si sottrae a questa sua filosofia filmica. Non sappiamo dove arriverà il gigantesco Rex che domina i nostri piccoli personaggi, non sappiamo chi saprà acquietare i turbamenti adolescenziali del giovane Titta e neanche sappiamo quale futuro attende le figure grottesche e funamboliche che popolano la pellicola. Un'incertezza che rende il film volutamente disorganico, ma saldamente coeso nel trasmetterci un sottile lirismo malinconico e nostalgico. *Amarcord* è un film delicato e intenso, che tocca le corde dell'anima dello spettatore, tanto da far diventare il viaggio di Fellini il nostro viaggio, il suo sogno il nostro sogno. *Ciak si gira!* Avrà detto migliaia di volte il grande Federico. Ma che cosa *si gira*? Non lo sapremo mai, lo scopriremo soltanto strada facendo.

Appendice

La pellicola conquistò il premio Oscar 1974 nella categoria Miglior film straniero. Nello stesso anno si aggiudicò anche il Nastro d'argento per la miglior regia e il David di Donatello sempre per la miglior regia e per il miglior film. Nel 1996 è stata inserita nell'elenco dei BBC *Best film of all time*. Nel 2015 *Amarcord* è tornato in sala nell'edizione restaurata dalla Cineteca di Bologna, con il sostegno di Yoox.com, il contributo del comune di Rimini, in collaborazione con Cristaldi Film e Warner Bros., presso il laboratorio *L'immagine ritrovata*. Una nuova versione, presentata alla 72.ma Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia nel 2015, nella sezione *"Venezia classici"*.

Lorenzo Pierazzi



Yella (2007) di Christian Petzold

Sinossi: Yella ha deciso di lasciare la sua piccola città per un lavoro promettente e una nuova vita, lasciandosi alle spalle il matrimonio fallito e i sogni infranti. Niente può fermarla: nemmeno uno strano incidente d'auto con il suo ex marito psicotico alla guida. Dopo un umiliante inizio, il vento cambia per la bella Yella quando il giovane dirigente Philipp le propone una nuova opportunità come sua assistente. Sebbene non abbia esperienze specifiche, Yella scopre presto di avere un talento nelle negoziazioni e vede un potenziale futuro con Philipp, serio, determinato i cui obiettivi potrebbero diventare progetti condivisi. Sembra come se l'ambiziosa giovane donna possa finalmente ottenere tutto ciò che ha sempre desiderato... Ma strani suoni ed eventi la affliggono. Le verità del suo passato tornano a perseguitarla. La sua nuova vita potrebbe essere troppo bella per essere reale.

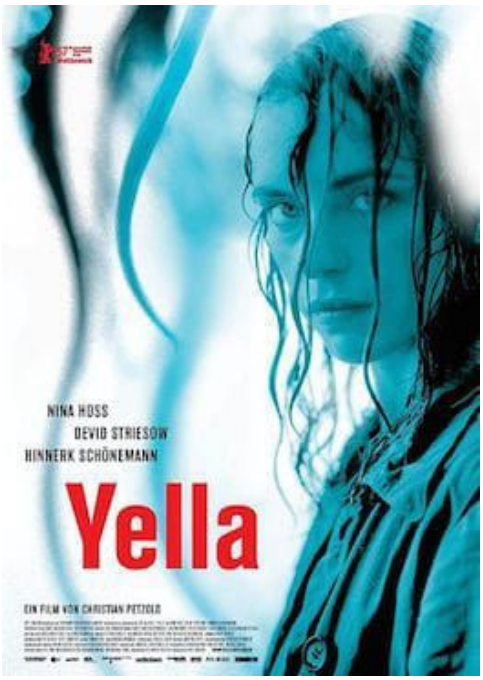
Tonino Mannella

La figura femminile al centro della narrazione, i riferimenti all'acqua e a figure mitologiche, la costante attenzione alla storia del suo Paese e di conseguenza agli interrogativi sull'identità, individuale e collettiva, sono alcuni degli elementi ricorrenti caratterizzanti la produzione cinematografica di Christian Petzold. L'autore tedesco muove i primi passi nel 1996 e raggiunge con *Yella* il suo settimo lungometraggio. In questo film si ritrovano tutti gli elementi menzionati in precedenza con l'aggiunta della componente fantasmatica che lo accomuna ad altre due opere precedenti: *The State I'm In* (2001) e *Ghosts* (2005) i tre titoli formano infatti la cosiddetta trilogia dei fantasmi, ma, mentre nei primi due capitoli del trittico il racconto fiabesco è preminente, in *Yella* la narrazione diventa materialistica immergendosi nei meccanismi del capitalismo all'indomani della sofferta e faticosa riunificazione tedesca. Perciò l'elemento fantasmatico, sottolineato dagli ambienti apparentemente disabitati in cui Yella si muove, diventa metafora di una situazione di sospensione e di passaggio di una intera collettività.

Per affrontare tale discorso il regista tedesco sceglie di rielaborare la struttura di un film di culto degli anni Sessanta: *Carnival of souls* di Herk Harvey del 1962 nel quale una talentuosa organista, in procinto d'intraprendere un nuovo lavoro, precipita nel fiume in conseguenza di un incidente automobilistico, la povera ragazza riemerge dalle acque determinata a portare a termine i suoi progetti, ma strani avvenimenti mettono in discussione la sua stessa esistenza. Allo stesso modo Yella emerge dal fiume dopo l'incidente causato dall'ex marito riprendendo il viaggio verso una nuova vita bruscamente interrotto e scoprendo nuove impensate doti che danno nuova consistenza a un'ipotesi di futuro. Questo spunto prefigura un nuovo inizio e la possibilità di una nuova vita per Yella e, allo stesso tempo, si innesta metaforicamente con la realtà vissuta dai cittadini della Germania dell'Est nella nuova nazione appena riunificata i quali si ritrovano catapultati in una realtà allettante e allo stesso tempo spettrale come si rivela essere quella occidentale. Hannover, ricca città dell'Ovest e meta lavorativa di Yella, concentra così tutte le caratteristiche del capitalismo cannibale che regola la società moderna, un neoliberismo freddo e impersonale in cui oggetti inanimati come le merci dominano le azioni degli uomini.

Petzold sceglie di strutturare il racconto attraverso il movimento: in treno, in macchina o anche a piedi i personaggi sembrano vivere in perenne spostamento assumendo i connotati della circolarità nel finale. Un continuo peregrinare dove la meta è incerta, condizionata dalla realizzazione di un presente fatto di numeri e bilanci più o meno truccati.

Il film è totalmente sorretto dall'interpretazione magistrale di Nina Hoss, attrice feticcio di Petzold fin dal 2003 con *Wolfburg*, proseguendo con *Yella*, *Jerichow* (2008), *La scelta di Barbara* (2012) e infine *Il segreto del suo volto* (2014). In *Yella* è presente in quasi la totalità delle inquadrature contribuendo alla tensione della narrazione attraverso la sua presenza intensa e magnetica, il regista sapientemente



utilizza le numerose scene in cui i dialoghi si svolgono in automobile per sottolineare il gioco di sguardi e di silenzi, gli stessi che mostrano l'intesa tra la protagonista e il nuovo datore di lavoro durante le negoziazioni. Detto della grande prova attoriale della Hoss bisogna però dire degli altri attori i quali non sembrano reggere il confronto con la bravissima attrice e, infatti, il film risente in parte di questo disequilibrio. Inoltre, lo sforzo di preservare il finale comporta evidenti forzature nella sceneggiatura. Nonostante questo, *Yella* si fa apprezzare per l'atmosfera rarefatta e sospesa, per la capacità di raccontare un attimo, un sogno, il desiderio di una vita possibile racchiuso tra due inquadrature identiche. Un senso di sospensione ulteriormente accentuato dal fatto che i personaggi sembrano essere provenire da un passato smaterializzato, quasi inesistente.

Data la complessità della narrazione, il film meriterebbe un'nalisi più approfondita impossibile da affrontare senza svelarne gli snodi cruciali, preferisco lasciare a chi legge il piacere della visione sperando che gli spunti suggeriti inducano ad approfondire la filmografia di questo autore, forse ancora poco conosciuto in Italia, ma capace come pochi di mettere in scena intensi e indimenticabili ritratti femminili.

Tonino Mannella

Questi nostri fantasmi

Nicola Santagostino

Fin dagli albori della cultura pop e horror una delle figure che ha fatto da padrone, insieme a quella del classico vampiro, è il fantasma, lo spirito di un vivente che non riesce andare oltre la simbolica soglia che separa il mondo dei vivi da quello dei morti.

Rancori, rimpianti, la paura del cambiamento o dell'ammettere i nostri errori sono nella tradizione quello che generano un fantasma, un essere che non riesce ad andare oltre la sofferenza perché comunque il Grande Oltre è un mistero che non offre garanzie, mentre la sofferenza del passato è comunque una certezza.

Una importante riflessione che accompagna l'essere umano fin dai tempi più antichi, perché in fondo è sempre meglio il male che conosciamo rispetto alla paura dell'ignoto.

E con lo scorrere degli anni questo archetipo ha preso sempre una maggiore forza fino a sfociare nell'allegoria per più cose: persone ossessionate dai loro successi svaniti, amori perduti, rimpianti per vite che che si sarebbe potuto avere, colpe che non ci si è saputo perdonare, errori che ancora rimpiangono e offese che pur essendo ormai passate vivono ancora.

Il fantasma è quindi ormai andato oltre la sua natura originale di un'anima in pena fino a divenire una bizzarra e simbolica prigione temporale in cui le sue vittime sono intrappolate in un costante inferno dove sono allo stesso tempo carcerati e carcerieri del loro stesso passato.

Questa catena a doppio mandato fatta di vite e non vite intrappolate in una stasi perenne che non sembra risolversi in nessun modo indipendentemente dagli sforzi perché correre sul posto, incredibilmente, fa faticare ma non porta mai da nessuna parte e spesso i viventi cercano la fuga nell'oblio che non è concesso allo spirito che li tormenta. Chi è quindi davvero l'anima in pena?

Uno dei più interessanti twist su questo concetto e che potremmo definire la punta di diamante dell'Orrore Malinconico (pensiamo ad esempio alla filmografia di registi come Mike Flanagan con il suo *Oculus*, ad esempio) è quello di spostare quindi il focus e accettare che tutte queste cose che vediamo altro non sono che illusioni e trucchi creati da ben altri spettri, esseri molto abili a nascondersi e a distrarci, mentre continuano a muoversi indisturbati tra le pieghe della nostra anima.

Il vero fantasma non è lo spirito che tormenta i viventi perché non sono gli amori persi o le vittorie ormai passate il problema, il vero punto è il fatto che esiste una parte di noi che non vuole accettare di non esistere più, che la persona che ora siamo è altro ed è frutto di quel passato ma simbolicamente è comunque morta, solo che non ha mai ricevuto l'adeguato funerale e non ha saputo fare i conti con il suo passato, incatenando quindi insieme a sé tutto quello che non ha lasciato andare.

Tutto questo fa quindi sì che se non dai loro pace staranno sempre lì a tormentarti fino a toglierti il senno.

Questa evoluzione come concetto la si può vedere anche nell'ambito del gioco di ruolo che apre le danze con un prodotto dei primi anni '90 come *Wraith: the Oblivion*, della linea del Mondo di Tenebra, in cui i giocatori andranno a interpretare i fantasmi di persone morte recentemente e intrappolate nelle Shadowlands, le terre delle anime in pena, incastrate in una

disperata lotta su tre fronti. Perchè da un lato i personaggi dovranno riuscire a sopravvivere al distopico reame di Stigya, un impero che raccoglie al suo interno migliaia di anime che non sono riuscite a trascendere, in alcuni casi vecchie come i più antichi imperi umani, dall'altro dovranno fare i conti con l'Oblio, una spietata forza priva di qualsiasi etica devota solo all'annichilimento e che sussurra nella testa dei personaggi tramite le loro Ombre, i loro lati più oscuri e autodistruttivi. In questa lotta tra ordine ed entropia i protagonisti dovranno cercare di trascendere facendo i conti con i legacci che li tengono ancora incatenati alle Skinlands, le terre dei viventi, per poter finalmente essere liberi di traspassare sperando che mentre tutto questo accade, questi legacci non vengano in qualche modo rovinati per sempre da agenti esterni o dalle azioni dell'Oblio, perché l'atto di liberazione passa dall'aver fatto i conti con quei legami, non dalla loro distruzione.

Arrivando invece negli anni più recenti il passaggio di cui parlavo sopra, complice la diffusione del genere dell'Orrore Malinconico, vede una delle sue espressioni più interessanti in *Quietus* un gioco di ruolo da tavolo da singola sessione e senza preparazione localizzato in Italia da *Dreamlord Games*. Scritto per essere giocato al massimo da tre giocatori, emula film dell'orrore tragici come *Oculus*, *The Strangers*, *The Babadook*, *Inside* e la versione Netflix di *Haunting of Hill House*.

In *Quietus* le meccaniche sono strutturate per spingere i protagonisti a fare emergere le storie del loro passato e i traumi che hanno subito e con cui non hanno voluto confrontarsi mettendo quindi a lato la violenza fisica come focus centrale della situazione per spostare tutto su argomenti quali la disperazione, il rimpianto e i compromessi che si fanno con il proprio passato fino a che questo non torna dalla tomba per chiedere la giusta compensazione e trovare finalmente la pace.

Alla fine la lezione che ci danno i fantasmi penso che sia solo questa: una vita sana è solo una serie di simbolici funerali in cui accettiamo che il defunto non è più parte della nostra vita e che, se siamo stati attenti, abbiamo appreso dai suoi insegnamenti. Il problema è che compiangere e andare oltre la perdita degli altri è facile perché il costo in dolore della saggezza che ci hanno passato lo hanno pagato loro, mentre nel nostro caso pensiamo sempre che non sia giusto questo dazio o che quello che abbiamo ricevuto non sia proporzionato e così ci condanniamo ad essere fantasmi che infestano un passato che a sua volta non esiste più.

E in questa società dove siamo ossessionati dall'immagine che lasciamo in giro per la rete sarebbe interessante chiederci chi è davvero il fantasma tra noi e i noi stessi passati che lasciamo sparsi in giro e che tornano spesso a tormentarci.

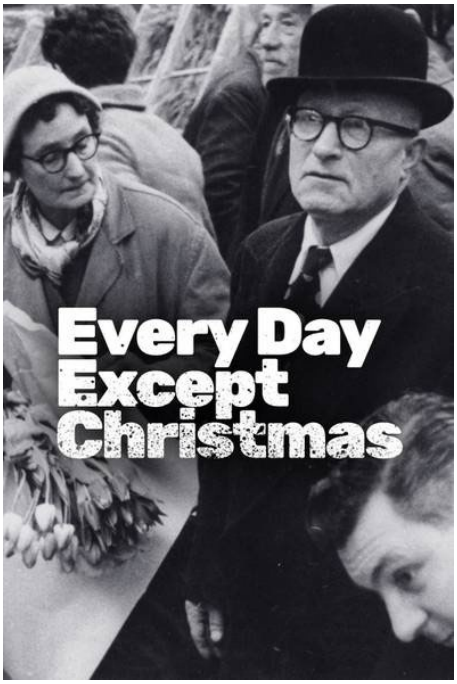
Nicola Santagostino

Libero Lindsay in libero Cinema. Il cinema free di Lindsay Anderson

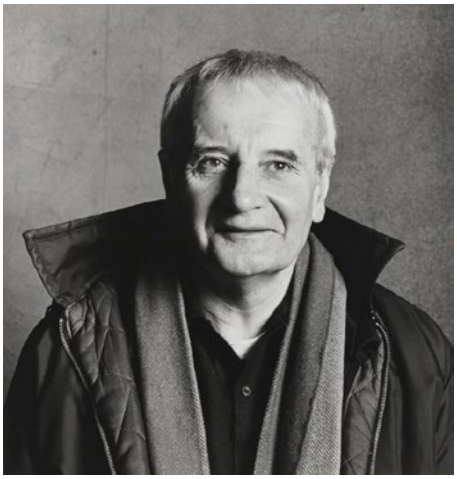
L'arte è esperienza, non la formulazione di un problema.
L. Anderson

Patrizia Salvatori

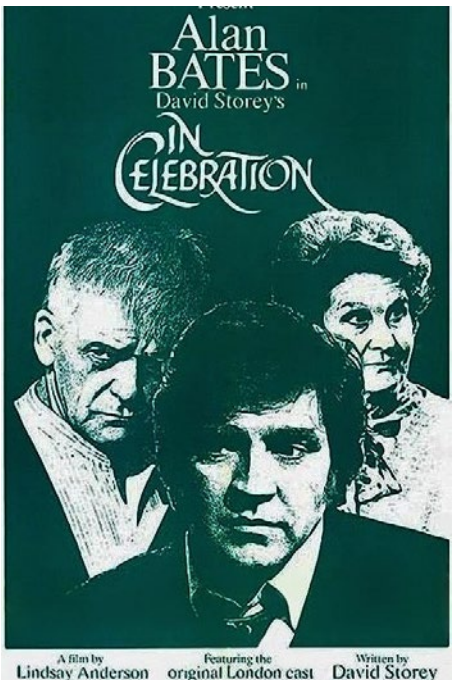
100 anni fa (1923/1994) nasceva a Bangalore, in India, Lindsay Gordon Anderson, fondatore e leader appassionato e ribelle del movimento very british *Free Cinema*, un manifesto work in progress nato alla metà degli anni '50 in Gran Bretagna, portatore veemente dei sentori politici/sociali/culturali di quel periodo.
Sostenuto nella spinta propulsiva dai colleghi Carol Reisz, Tony Richardson e dalla nostra Lorenza Mazzetti il Libero Cinema ideato da Lindsay appalesa in Europa la necessità di riflettere sul mezzo in movimento nel periodo di contestazione più roboante della Storia del Cinema sino ad allora e dunque si rende portatore sano di spunti e temi poi inseriti in più ampi contesti internazionali definiti con il termine di Nuove Onde, emerse con caratteristiche diverse in molte cinematografie tra la fine degli anni '50 e l'inizio dei '60 (Nouvelle Vague docet).
Credere nella libertà, nelle potenzialità dell'individuo, nel miglioramento del quotidiano e dunque della collettività: questi i temi fondanti delle scelte in movimento di Lindsay e dei suoi compagni, questo lo spirito new wave ed il fine ultimo della rivoluzione in frame ispirata tanto all'anarchia di Jean Vigo quanto al surrealismo di Luis Bunuel.
Polemico per codice genetico, carico di foga e di coraggio, a Lindsay si deve una ricerca culturale davvero unica, convergente a movimenti arrabbiati del periodo (Angry Young Men), raggiunta attraverso il mezzo cinematografico grazie al binomio indissolubile tra poesia e rabbia, messa in scena visiva affidata all'ellissi e ai ritmi incalzanti, bisogno forte quanto necessario di scavare senza limiti nelle incoerenze del reale.
Assolutamente orgoglioso delle radici scozzesi dei suoi genitori, a cui attribuiva il proprio rigore morale e scapigliato ben lontano dalle tradizioni culturali inglesi, Anderson torna decenne in patria dall'India con la madre dopo il divorzio dei genitori e nel 1948 si laurea in letteratura inglese a Oxford. Già l'anno prima era diventato redattore e teorico militante della rivista di tendenza *Sequence*, dalle cui pagine inizia a smontare il cinema statico/letterario inglese prodotto fino ad allora a favore di un Cinema poetico ispirato a Jean Vigo, a John Ford, a Humphrey Jennings . Scrive presto due libri proprio su Vigo e Jennings, sottolineando l'estrema novità di entrambi a favore di un nuovo modo di realizzare immagini in movimento belle quanto pregnanti.
Alla chiusura di *Sequence* Lindsay trasferisce le sue battaglie sulle pagine di altre riviste di settore e dirige di lì a poco il suo primo documentario *Meet the pioneers* (1948), ispirato all'amato John Ford e dunque carico di valori antichi, a cui ne seguono altri di pregio fino al riuscitissimo *Every day except Christmas* (1957), tutte prove cinematografiche di grande afflato in cui l'attenzione per i bisogni della gente comune si fa poesia attraverso l'uso sapiente delle immagini e dei suoni.
E' del 1956 la pubblicazione del manifesto del *Free Cinema* a cui Anderson fa seguire la scrittura di saggi, le regie teatrali, i documentari ed infine, dopo le prove dei suoi compagni Richardson e Mazzetti, l'uscita del suo primo lungometraggio *This sporting life - Io sono un campione* (1963), binomio indissolubile di alienazione proletaria e pessimismo/ amore per l' universo che da quel momento in poi sarà la cifra stilistica di tutta la produzione in movimento firmata Lindsay.



E sarà cosi anche per *If...*, l'unico film british sul 1968, starring Malcom Mc Dowell, in cui un gruppo di studenti di college si ribella agli insegnanti e all'autorità imposta dall'alto (quanto *Zero in condotta* traspare da quelle sequenze).
Negli anni Settanta Anderson firma due pellicole ugualmente dedicate alla corruzione della società londinese; *O Lucky Man* (1973), seguito di *If* e sempre con Malcom Mc Dowell protagonista, è una commedia picaresca in cui un commesso viaggiatore, deluso dallo squallore in cui si dibatte l'umanità, finisce per diventare un attore obbligato a ridere sempre.
In Celebration (1975) prosegue il focus sulla corruzione della società inglese del tempo, sempre acceso anche nei lavori successivi, in particolare in *Britannia Hospital* (1982), satira incandescente e sulfurea contro il sistema, qualunque esso sia. La visita della Regina all'Ospedale in cui viene presentato, in occasione


Lindsay Anderson (1923 – 1994)

del Giubileo, l'uomo in laboratorio provoca una babele di reazioni eclatanti e inarrestabili che sottolineano nella bagarre la totale inadeguatezza del sistema socio/politico culturale inglese.
Il nichilismo esasperato e feroce della pellicola quasi sembra contrapporsi alla poetica romantica dell'ultimo lavoro di Lindsay Anderson, *Le balene d Agosto* (1987) che, già nella scelta delle due protagoniste storiche tout court Lilian Gish e Bette Davis, anticipa una riflessione sulla vita e sul temperamento di



chi l'ha affrontata con le unghie e col sorriso. Davvero imperdibile per chi vuole sentirsi toccare ancora oggi nel cuore dallo spirito ribelle e delicato di un autore forever.

Se dovessi scegliere tra respirare e amarti io userei il mio ultimo respiro per dirti ti amo. L. Anderson

Patrizia Salvatori

Pier Paolo Pasolini tra realtà, mito e utopia

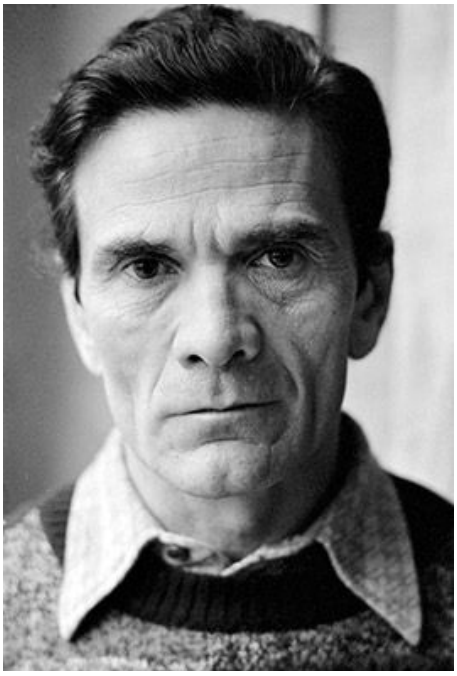
Nino Genovese

«Se noi prendiamo tutta l'opera di Pasolini, dalla prima poesia che scrisse quando aveva 7 anni fino al film *Salò*, l'ultima sua opera [...], noi avremo il ritratto, il disegno della storia italiana dalla fine degli anni del fascismo fino alla metà degli anni Settanta. Pasolini ci ha raccontato cosa è successo nel nostro Paese in tutti questi anni»: così lo scrittore e sceneggiatore Vincenzo Cerami, ricordando la figura di Pasolini, di cui era stato allievo durante gli anni della Scuola Media a Ciampino e la cui conoscenza ed amicizia ha contribuito a farlo diventare uno scrittore e sceneggiatore molto apprezzato.

Sicuramente tra le presenze più originali, vivaci ed inquietanti della cultura italiana del secondo dopoguerra, dotato di un'eccezionale versatilità, Pier Paolo Pasolini è l'intellettuale che ha attraversato quasi tutti i generi e i linguaggi espressivi e che, forse, ha saputo interpretare e sintetizzare meglio di chiunque altro le inquietudini, i problemi e le contraddizioni del suo tempo.

Nato a Bologna il 5 marzo 1922 (per cui quest'anno ricorrono 101 anni dalla sua nascita) e morto tragicamente all'Idroscalo di Ostia, assassinato (con dinamiche mai del tutto chiarite) nella notte tra il 1° e il 2 novembre del 1975, all'età di soli 53 anni, Pasolini trascorre l'infanzia e la giovinezza tra la città natìa e la friulana Casarsa, città della madre; ma non si tratta di un'infanzia molto felice, quanto di un periodo abbastanza "travagliato", caratterizzato, ad esempio, dalla morte del fratello Guido durante la sua "militanza" di partigiano, dai difficili rapporti con il padre Carlo Alberto, dall'attaccamento viscerale alla madre Susanna Colussi, dalla sua nota omosessualità. Infatti, dopo aver aderito al Partito Comunista Italiano, viene poi espulso da esso perché omosessuale e - per questa sua "diversità", dichiarata, ma mai apertamente esibita o ostentata, e tuttavia considerata "scandalosa" in un'epoca particolarmente "bigotta" - subisce diversi processi: in tutta la sua vita sono ben 33 i procedimenti giudiziari avviati contro di lui, tra vilipendio alla religione, oscenità in luogo pubblico, pedofilia e corruzione di minorenni, dai quali fu (quasi) sempre assolto. Accusato di avere "molestato" sessualmente alcuni ragazzi minorenni e perfino alcuni suoi giovani allievi, durante i suoi anni di insegnante di Lettere nelle Scuole Medie, alla fine - per effetto di una sentenza di condanna (condonata per indulto) - il 28 gennaio 1950 viene sospeso dall'insegnamento e, quindi - costretto ad abbandonare il suo lavoro, in cui credeva profondamente - si trasferisce, con la madre, a Roma, dando inizio a una svolta epocale nella sua vita; qui comincia a scrivere e a lavorare come sceneggiatore: e, infatti, letteratura e cinema possono considerarsi le sue preminenti "passioni culturali", a cui dedica tutta la sua esistenza, pur in una grande ecletticità di interessi culturali (fu poeta, romanziere, cineasta, giornalista, traduttore, critico, storico della lingua e filologo, autore teatrale, pittore, ma si interessò anche di musica e arte...).

Il suo passaggio dietro la macchina da presa, poi, rappresenta un'altra "svolta" fondamentale nella sua attività culturale, ma non avviene tutto d'un colpo perché, a Roma, per "sbarcare il lunario", comincia a collaborare con registi come Mario Soldati, Federico Fellini, Luis Trenker, Franco Rossi, Florestano Vancini e - soprattutto - Mauro Bolognini; tuttavia, tale attività è "preparata", in un certo senso, da un interesse risalente agli anni universitari bolognesi, con la conoscenza dei film di Clair, Renoir, Chaplin, e dal suo conclamato trasporto per questo *medium* (anche se il suo "primo amore", grazie anche alle lezioni di Roberto Longhi, sono le arti figurative e grandi artisti come Giotto, Masaccio, Masolino, Pontormo, i cui riflessi risultano ben evidenti in tutta la sua filmografia).


Pier Paolo Pasolini (1922 – 1975)

"Mamma Roma" (1962) di Pier Paolo Pasolini

Ma è la pregnanza visiva ed immaginifica del mezzo espressivo cinematografico a consentirgli di trasferire sullo schermo quello che era apparso il motivo dominante della sua produzione letteraria, e cioè l'indubbia "sympateia" per il *lumpenproletariat*, per il "proletariato degli straccioni", identificabile nel sottoproletariato delle borgate romane: d'altronde, essendo anche lui un reietto, un condannato dalla società per la sua "diversità", si sente solidale con questo mondo di "diseredati", di cui apprezza elementi e valori come la gioiosa semplicità, l'innocenza, la spontaneità, che continuano a sopravvivere pur in un ambiente degradato e in un contesto di miseria e di violenza, almeno fino a quando non saranno sopraffatti dal benessere piccolo-borghese, che, a sua volta, contamina e asservisce tutto al consumismo e a quel "Potere" che lo sottende e indirizza.

Così, ad *Accattone* del 1961, che costituisce il suo esordio cinematografico (uno dei più rilevanti e significativi esordi della storia del cinema, dato che si tratta – a mio avviso – di un vero capolavoro), le cui tematiche ed ambientazioni sono chiaramente mutuate dai due romanzi che gli hanno dato la notorietà (*Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*), segue *Mamma Roma* (1962), con il vano sogno di integrazione piccolo-borghese di una ex-prostituta (una stupenda Anna Magnani).

La sua visione epico-religiosa del mondo, la predilezione per la parabola, il suo cosiddetto "cattolicesimo eretico" trovano ispirazione nel tema della Passione, vista in maniera completamente diversa (ma solo apparentemente antitetica) nei due film successivi: il primo è *La Ricotta* (episodio del film del 1963 *Ro.Go.Pa.G.*, conosciuto anche come *Laviamoci il cervello*, il cui strano titolo è basato sulle sigle dei registi che vi hanno collaborato: Rossellini, Godard, Pasolini e Gregoretti); questo particolare e singolare mediometraggio fu sequestrato lo stesso giorno della sua uscita (1° marzo 1963) con l'accusa di «vilipendio alla religione di Stato» e Pasolini condannato a quattro mesi di reclusione per essere «colpevole del delitto ascrittogli», nonostante nell'*incipit* del film egli dichiari: «La storia della Passione è per me la più grande che sia mai accaduta e i testi che la raccontano i più sublimi che

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

siano stati mai scritti»; il secondo, che segue subito dopo, è *II Vangelo secondo Matteo* (1964), opera estremamente complessa e soffusa di un notevole afflato poetico, omaggio alle speranze di dialogo tra Cristianesimo e Marxismo e coraggioso tentativo di proporre la figura di un Cristo essenziale, diverso, polemico e combattivo, che risente dei fermenti innovativi portati avanti da Giovanni XXIII e dal Concilio Vaticano II: da qualcuno considerato uno dei film più belli che siano mai stati girati sulla figura di Cristo!

Dopo questo periodo, che potremmo definire tra il "nazional-popolare" e l'afflato "religioso", il film *Uccellacci e uccellini* (1966) segna l'inizio di una seconda fase, caratterizzata dal tentativo di raccontare la realtà e la vita nelle forme della favola, dell'apologo, della parabola, dell'allegoria e del mito; così, attraverso un corvo parlante e due straordinari personaggi (Totò e Ninetto Davoli), che conferiscono al film una lievità ironico-fantastica, di sapore quasi chapliniano, viene rappresentata la fine dell'ideologia marxista degli anni Cinquanta, che ha ormai esaurito il suo compito storico.

Questi temi sono ripresi nei tre cortometraggi successivi: *La Terra vista dalla luna* (episodio de *Le Streghe*, 1960); *Che cosa sono le nuvole?* (episodio di *Capriccio all'italiana*, 1968); *La Sequenza del fiore di carta* (episodio del film *Amore e rabbia*, 1969).

Particolarmente interessante ci sembra l'episodio *Che cosa sono le nuvole?*, una sorta di riproposta in chiave surreale della tragedia *Otello* di William Shakespeare, con alcune marionette-parlanti, interpretate da Totò (nella sua ultima apparizione), Ninetto Davoli, Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, ecc., con una significativa canzone, su testo dello stesso Pasolini, cantata da Domenico Modugno; struggente l'ultima scena, in cui le due marionette di Jago (Totò) e Otello (Ninetto Davoli), fatte a pezzi dal pubblico, vengono rottamate e gettate in una discarica, con i due fantocci che rimangono incantati a guardare le nuvole e Totò che esclama: «Ah, straziante, meravigliosa bellezza del creato!».

La crisi e la trasformazione della borghesia porta Pasolini ad elevare ad archetipi simbolici le contraddizioni dialettiche tra mondo arcaico-mitico e mondo moderno-tecnologico, dando vita a due opere di grande rilevanza metaforica, come *Teorema* (1968) e *Porcile* (1969), mentre altre due opere, *Edipo Re* (1967) e *Medea* (1969), vogliono proiettare il mito prima incarnato dal sottoproletariato romano nel mondo dell'antica Grecia e della tragedia.

Pier Paolo Pasolini sul set di "La Ricotta" (1963)

Segue, negli anni Settanta, la cosiddetta "trilogia della vita", che costituisce una sincera, vitalistica adesione alla lotta per la liberazione sessuale e alla riscoperta del sesso nella sua gioiosa fisicità e carnalità, nella sua primigenia "purezza", la riscoperta di un'umanità vista nella sua primordiale naturalezza, in un contesto sociale primitivo: quello perduto del mondo medievale di Giovanni Boccaccio nel *Decameron* (1971) e di Geoffrey Chaucer ne *I Racconti di Canterbury* (1972), e quello della favola e del sogno del mondo orientale ne *Il Fiore delle Mille e una Notte* (1974).

Ma ecco che Pasolini rinnega anche questa sua visione della vita improntata a una sorta di sfrenata felicità di carattere erotico-sessuale perché si accorge che anch'essa è finita con il diventare una pseudo-libertà, priva di quei valori di autenticità, genuinità, spontaneità, che caratterizzavano le manifestazioni e le pulsioni sessuali del popolo nella sua essenza più autentica, basata su un falso "permissivismo" e su pseudo-valori, ormai omologati, anzi "degenerati" e sottomessi alla logica del profitto e ai modelli imposti dalla borghesia, dall'industria culturale e dal "Potere".

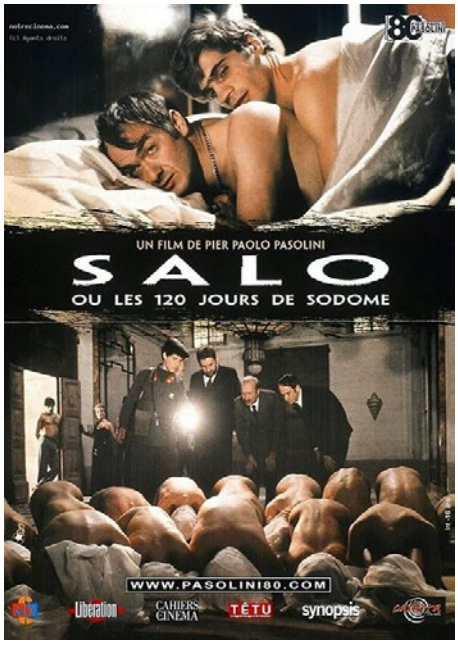
Ed ecco il tragico *Salò o Le 120 giornate di Sodoma* del 1975, film allucinante e allucinato, disperante e disperato, uscito postumo e, come tale, considerato il suo testamento spirituale. Attraverso il filtro dell'opera del Marchese De Sade, Pasolini ci offre la sua più cruenta e spietata denuncia di un mondo crudelmente diviso tra padroni autoritari e pervertiti e servi succubi e mansueti, che rappresentano il mondo neocapitalista della massa piccolo-borghese ("massa", e non più "popolo": distinzione "involutiva" molto importante!), in ginocchio ai piedi del Potere: insomma, "uccellacci" e "uccellini", falchi e passeri.

Ad entrambi, nel duecentesco episodio di ispirazione francescana inserito in *Uccellacci e uccellini*, fra' Cicillo (sempre Totò), dopo aver imparato con immensa pazienza il linguaggio degli uccelli, predica l'amore e la concordia: i passeri l'ascoltano e ubbidiscono; anche i falchi sembrano ascoltarlo, ma poi riprendono ad uccidere i passeri. La parabola francescana è diventata un'utopia; gli "uccellacci" continueranno a divorare gli "uccellini", senza nessuna possibilità di ribellione e di riscatto da parte di questi ultimi.

È il dolente, cupo pessimismo, tragicamente attuale, che caratterizza il testamento spirituale ed artistico che ci ha lasciato Pasolini, con le cui profetiche previsioni, con la cui dolente visione della vita dobbiamo necessariamente fare i conti ancora oggi, nell'amara consapevolezza che, da allora, la realtà è rimasta sostanzialmente immutata.

O è addirittura peggiorata?

Nino Genovese



Pasolini e la musica

Giampiero Bigazzi

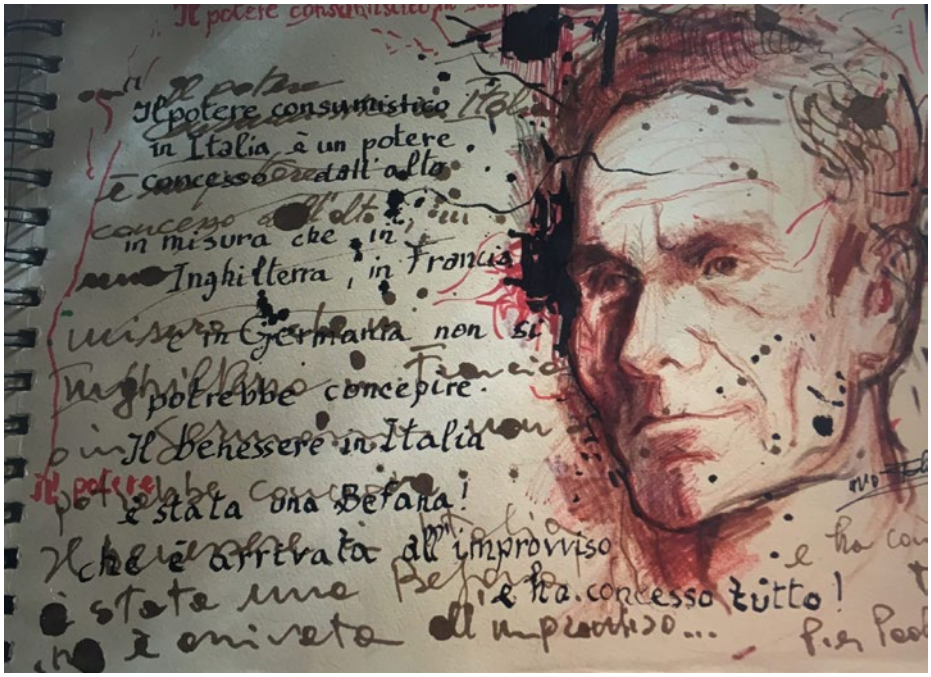
È stata negli anni la riprova del legame fra Pier Paolo Pasolini e la musica e, in molti casi, il segno di quanta musicalità le sue parole custodiscono: sono le molte canzoni e composizioni strumentali a lui dedicate dopo la sua morte.

Esiste una lunga playlist, facilmente rintracciabile sul web e in fondo il rapporto fra il poeta e la discografia aveva molti motivi di esistere. Non solo l'apprezzamento, pur critico, nei confronti delle "canzoni leggere", ma esistono incisioni della voce di Pasolini come in due rari EP realizzati dalla RCA nel 1962 e nel 1963 e prodotti da Sergio Bardotti, *La Guinea detta dall'autore* e *Poesia in forma di rosa*, inoltre nel LP *Vi scrivo dal mio carcere in Grecia*, pubblicato da General Music nel 1970 dove Pasolini legge alcune poesie di Panagulis con il commento musicale di Ennio Morricone, e poi *Meditazione Orale* del 1961, un disco firmato proprio da Pasolini-Morricone. Il suono della sua voce – dalle rare interviste alle letture dei suoi testi - ha un suo affascinante incedere, quasi salmodico quando affronta i propri versi, di una seducente musicalità: in Pier Paolo Pasolini tutto è suono.

Non potevano quindi non esistere composizioni collegate a posteriori a testi pasoliniani ed è forse la materia più singolare se si vuol ragionare del rapporto fra il poeta friulano e la musica: merito del mondo creato dalle sue parole, dall'evocazione di immagini che suscita, ma anche dalla sua storia e dalla sua tragica fine. Dopo la sua morte molti musicisti e cantautori usano i suoi versi, li musicano, dedicano a lui componimenti di vario tipo.

La lista è lunga. Uno dei dischi più preziosi è *Le canzoni di Pier Paolo Pasolini* con Aisha Cerami e Nuccio Siano che interpretano quattordici canzoni scritte per il cinema, "canzonette scritte tanto per divertirsi (ma non tanto)", poesie messe in musica, praticamente tutto il repertorio del Pasolini paroliere con l'accompagnamento di Roberto Marino, Salvatore Zambataro e Andrea Colocci. Una bella confezione edita nel 2007 da Nota con un piccolo libro con testi e foto e la prefazione di Gianni Borgna. La stessa Nota, eroica etichetta indipendente diretta da Valter Colle, aveva già pubblicato nel 2001 *I Dis Robàs* di La Fanfare Minable, diciassette poesie in friulano di Pasolini musicate da Sandro Stellin ("il friulano è una lingua di terra, di carne, di odori") ed eseguite nello spettacolo *Concerto Pasolini*, ideato e messo in scena da Anna Romano.

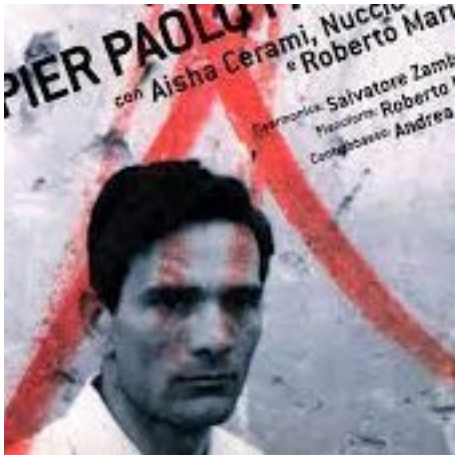
Ma già nel 1992 Alice con l'ex-Giganti Mino Di Martino realizzò *La recessione*, presa dalla raccolta *La meglio gioventù* e pubblicata nell'album *Mezzogiorno sulle Alpi*. E poi ancora una notevole antologia a più voci: *Luna di Giorno. Le Canzoni di Pier Paolo Pasolini*, uscita nel 1995, con molti interpreti da Laura Betti a Domenico Modugno, da Avion Travel a Sergio Endrigo.



Davide Toffolo, disegnatore e leader dei Tre Allegri Ragazzi Morti ha scritto il graphic novel *Pasolini*, edito nel 2005 da Coconino Press, e da questo lavoro nasce lo spettacolo multimediale *Pasolini, un incontro* che mette insieme la voce del poeta, la musica originale della band, i disegni dello stesso Toffolo.

Fra i tributi internazionali possiamo segnalare *Songs For A Child: A Tribute To Pier Paolo Pasolini*, una raccolta prodotta dall'etichetta indipendente italiana Rustblade nel 2009. Stampato in edizione limitata (696 copie) con brani di Coil, In Slaughter Natives, Alio Die, Ah Cama Sotz, Wertham ed altri artisti della stessa area rock sperimentale: una combinazione curiosa e audace che dimostra ancora una volta l'attualità del poeta e regista.

Oltre l'area colta e cosiddetta "contemporanea" (dove troviamo vari omaggi, come quelli di Ennio Morricone), possiamo ricordare la *Messa da Requiem in memoria di Pasolini* dell'etnomusicologo e compositore napoletano Roberto De Simone e, in ambito jazz, il percussionista friulano Andrea Centazzo che realizzò un *Omaggio a Pier Paolo Pasolini* per piccola orchestra, soprano e



voce recitante e molte altre tracce che confermano la vicinanza con l'arte di Pasolini. Sono quelle seminate da Michel Petrucciani (*Pasolini*) con Aldo Romano e Furio Di Castri (ripresa anche dal pianista napoletano Lorenzo Hengeller); Antonio Faraò, Miroslav Vitous e Daniel Humair (*Takes On Pasolini*); Guido Mazzon (*La tromba a cilindri. La musica, io e Pasolini*); Antonio Ciacca e il doppio CD *Re: Pasolini* del pianista Stefano Battaglia prodotto nel 2007 dalla tedesca ECM con brani dedicati e brani "pasoliniani". E su questo fronte mi fermo qui, perché lo spazio a disposizione mi impedisce un elenco che appare veramente lungo. Ricordo però un'altra particolare registrazione, *Prayer To Pasolini*, realizzata in forma digitale dal regista John Waters, 14 bizzarre tracce come guida del pellegrinaggio dello stesso Waters verso il Lido di Ostia, al monumento per Pier Paolo Pasolini.

Mi permetto anche di citare una produzione della Materiali Sonori: *Pasolini – Frammenti in forma di rosa* (con video, testi originali e liriche e canzoni del poeta), iniziata con Paolo Bonacelli nel 1999 e più volte ripresa con la partecipazione, fra gli altri, di Orio Odori, Arlo Bigazzi, Arturo Stalteri, Anna Granata, Pierfrancesco Bigazzi, Chiara Cappelli.

Infine (locuzione alquanto inadeguata...) ci sono un pugno di canzoni belle e in qualche caso diventate famose nel sentire popolare, ma comunque tracce dedicate alle emozioni che la poetica pasoliniana ispira e soprattutto le sensazioni, la narrazione, che la sua vicenda umana suggerisce.

Remo Anzovino, con la voce di Mauro Giovanardi e il testo di Giuliano Sangiorgi, in *L'alba dei tram* racconta una visita notturna all'Idroscalo di Ostia, il luogo dove Pasolini venne ucciso (un brano diventato anche la colonna sonora di *Pasolini, maestro corsaro*, il docufilm di

segue a pag. successiva

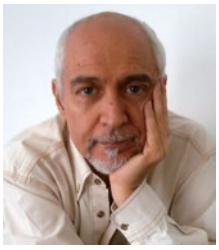
segue da pag. precedente

Emanuela Audisio).
Flavio Giurato nell'album *Il manuale del cantautore* con il brano *La Giulia bianca* mescola su differenti piani l'omicidio di Pasolini con gli scioperi al Pignone di Firenze e i funerali di Palmiro Togliatti.
La band genovese Ianva in *Italia: ultimo atto*, un disco forte, che sa di condanna, con *Piazza dei Cinquecento* racconta l'ultima cena del poeta e le battute con l'oste, uno degli ultimi amici a vederlo ancora vivo.
Ci sono poi i due piccoli gioielli di Francesco De Gregori e di Fabrizio De André. Il primo scrive *A Pa'* (nell'album *Scacchi e tarocchi*, del 1985, uno dei suoi più "attenti alla realtà", con la celebre *La storia*, il brano eponimo dedicato al terrorismo, *Ciao ciao* sulla morte di Luigi Tenco). Su Pasolini ("una persona che non ho mai conosciuto ma che amo molto") si espongono brevi e delicati versi riferiti al tragico epilogo che, con citazione di una sua poesia contenuta in *Teorema*, nascondono una profonda emozione.
Una storia sbagliata è di cinque anni prima, commissionata dalla Rai a Fabrizio De André, che la scrive insieme a Massimo Bubola, come sigla di due documentari dedicati uno alla morte di Pasolini e l'altro a quello, altrettanto misterioso, della giovane attrice Wilma Montesi. La ballata non offre particolari spunti musicali, ma i versi sono intensi e fotografano l'atmosfera, torbida e inconclusa, dell'omicidio e dell'assenza: "... a noi che scrivevamo canzoni, come credo d'altra parte a tutti coloro che si sentivano in qualche misura legati al mondo della letteratura e dello spettacolo, la morte di Pasolini ci aveva resi quasi come orfani".
Giovanna Marini ha dedicato alcune sue opere al poeta e regista: *Cantata per Pier Paolo Pasolini* con il quartetto composto da Francesca Breschi, Patrizia Nasini, Patrizia Bovi; *Le Ceneri di Gramsci - Oratorio a più voci*; *Jo i soj - Ricordando Pasolini*, pubblicati tutti da Nota. *È* il lavoro più inteso che la musica italiana offre al ricordo e al valore dell'itinerario intellettuale e poetico del grande artista. Si erano incontrati nel 1960 e il legame era forte, come ne parla Giandomenico Curi nel libro *Il me paìs al è colòur smarit – Pier Paolo Pasolini e Giovanna Marini* e nel documentario *A sud della musica – La voce libera di Giovanna Marini*. La sintesi, così si potrebbe dire, del rispetto che Marini ha per lui è nella struggente, meravigliosa canzone, *Lamento per la morte di Pasolini*, una ballata nello stile classico della grande cantora romana, scritta pochi giorni dopo la morte e ispirata all'*Orazione di San Donato*, un canto popolare della tradizione abruzzese.
Mi fermo qui, ma il viaggio è parziale, me ne rendo conto... resta comunque l'impressione che quelli a cui abbiamo accennato sono tutti pregiati frammenti riconoscenti nei confronti di un uomo straordinario che ci ha lasciato non solo parole e immagini indimenticabili, ma che ci ha anche insegnato cosa vuol dire e quanto costa essere liberi.

Giampiero Bigazzi

I dimenticati #42

Seeta Devi



Virgilio Zanolla

Da almeno un paio di decenni, l'industria cinematografica indiana è la prima al mondo: non solo produce il maggior numero di film, ma possiede altresì gli studios più grandi e il pubblico pagante più numeroso e devoto. Riguardo alla settima arte, nondimeno, per la stragrande maggioranza degli italiani che masticano un po' di cinema, a dispetto delle commediole di Bollywood l'India è ancora un pianeta sconosciuto; figurarsi dunque il suo passato, e soprattutto la sua produzione negli anni Venti-Trenta del Novecento. Eppure anche allora il cinema indiano aveva i suoi divi: quella di cui mi occupo oggi è stata, anzi, forse l'unica star di rilevanza internazionale del periodo del muto: Seeta Devi; il suo nome si pronuncia Sita, e così a volte è anche scritto: ma non va confusa con la sua omonima contemporanea, la *maharani* di Baroda nota come "Wallis Simpson indiana".
Attorno a quest'attrice c'è un grande mistero, che le immagini di allora (sia i film che le fotografie) non aiutano molto a chiarire: pare incredibile, ma sulla sua identità cinematografica sussistono ancora aspetti oscuri. Anche a prescindere dai quattro anni che separano un film dall'altro, la Seeta Devi de *La luce dell'Asia* non sembra infatti la stessa di *A Throw of Dice*, senza contare la presenza di una terza Seeta Devi, d'origine bengalese e attiva davanti alla macchina da presa fin dal 1922 o forse prima... Nel parlarne occorre dunque procedere con cautela, anche perché, in attesa di una biografia, o almeno di una scheda biografica un minimo documentata, sappiamo poco o nulla su luogo e data della sua nascita, sulla sua famiglia e sui suoi primi anni; di questo mi scuso con i lettori: non è mia abitudine stendere profili di personaggi privi di punti di riferimento, tant'è vero che, pur avendo 'messo nel mirino' Seeta Devi già da qualche anno, ho tardato a occuparmene sperando che nel frattempo avrei recuperato qualche informazione in più, ma ahimé così non è stato.
Come denuncia il suo nome al secolo, Rainey o Renee Smith, Seeta era di origine anglo-indiana. Nata probabilmente a Calcutta nel 1912, ma forse anche uno o due anni prima (nella preziosa intervista rilasciata tra il 1927 e il '28 all'Indian Cinematograph Committee - ICC - ella dichiarò d'aver cominciato a recitare all'età di appena tredici anni ne *La luce dell'Asia*, e il film venne girato nel maggio 1925), aveva una sorella, Percy o Patty, s'ignora se maggiore o minore di lei. Esordì nel mondo dello spettacolo giovanissima: qualcuno ha scritto, calcando le tavole del palcoscenico con la compagnia teatrale Madan di Dhirendra Nath Ganguly (1893-1978), imprenditore, attore e regista, una figura centrale nello sviluppo del cinema

Seeta Devi (1912 - 1983) nel 1930

bengalese; ma nell'intervista concessa all'ICC, rispondendo a precisa domanda in realtà l'attrice affermò di recitare «solo sullo schermo».
Un altro cineasta capillare nella storia del cinema indiano, Himanshu Rai (1892-1940), attore, regista e produttore - merita notare come sia Ganguly che Rai fossero imparentati col poeta Rabindranath Tagore (1861-1941), premio Nobel per la letteratura nell'anno 1913, il personaggio più celebre e autorevole dell'India di quegli anni - stava preparandosi a girare *La luce dell'Asia* (The Light of Asia, titolo indiano Prem Sanyas), in una coproduzione germanico-britannico-indiana, dove avrebbe condiviso la direzione della pellicola col regista bavarese Franz Osten (1876-1956). Nell'intervista rilasciata nell'aprile del 1930 alla rivista "Moving Picture Monthly", Renee ricordò come andarono le cose: «Fecero pubblicità sui giornali di Calcutta cercando una bella ragazza con la carnagione olivastra e gli occhi neri, per recitare nel film. Allora ero a scuola e avevo appena completato il mio tredicesimo anno, e per pura curiosità ho fatto domanda alla compagnia». Insospettabilmente, ella venne scelta tra circa tremila candidate.
Tratta dall'omonimo romanzo in versi di Edwin Arnold (1879), sceneggiata da Nirajan Pal, *La luce dell'Asia* è una pellicola ripartita in sei atti, dura 135 minuti ed è incentrata sulla vita del principe Siddartha Gautama (ruolo ricoperto dallo stesso Himansu Rai), divenuto Buddha dopo essere stato «illuminato»; Renee, che - forse su suggerimento di Rai - adottò per l'occasione il nome d'arte di Seeta Devi, interpretava Gopa, cugina e moglie di Siddartha. Utilizzando tecnici tedeschi e attori indiani, nonché centinaia di comparse, il film venne realizzato a Lahore, oggi in Pakistan, grazie alla collaborazione del Maharajah di Jaipur; la popolare attrice Devika Rani, moglie di Rai,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

si occupò della decorazione del set. Renee-Seeta appare solo a partire dal terzo atto, e in scene intermittenti: ma il suo fresco volto di fanciulla appena sbocciata mostra nei rari primi piani un'eccezionale fotogenia, che spiega il perché Osten e Rai abbiano puntato su di lei per il personaggio di Gopa, che sedicenne sposa di Siddartha comprende per amore il processo interiore del marito e finisce per condividerne la scelta di vita ascetica.

Grazie al fatto d'essere coprodotta dalla Great Eastern Film Corporation e dalla München Lichtspielkunst AG, la pellicola godé di ampia notorietà: basti dire che venne proiettata in Germania e Inghilterra (dove tra gli altri la vide anche la famiglia reale) e a partire dall'11 maggio 1928 fu distribuita anche nei cinema degli Stati Uniti. Benché Renee, non essendo d'origine bengalese, dovesse il suo fascino anche alla componente europea (fattore fortunato e forse decisivo nello sviluppo della sua carriera, ma visto in patria con un certo sospetto), il successo di quella prima coproduzione internazionale - a cui oltre a partecipare finanziariamente l'India forniva gli attori e i suggestivi scenari naturali - la rese assai conosciuta.

Sull'onda di tale buon esito, ella fu chiamata a interpretare Bhramar nel tragico *Krishnakanter Will* di Priyanath Nath Ganguly (1926), con Amritalal Bose, Durgadas Bannerjee e Patience Cooper: una vicenda tratta dal popolare romanzo omonimo di Bankim Chandra Chatterjee (1878), il primo di una trilogia sui testi dello scrittore diretta da Ganguly, cui sarebbero seguiti nel '27 *Durgesh Nandini*, dal romanzo omonimo (1865), e nel '29 *Kapal Kundala*, dal romanzo *Kapalkundala* (1866): tra gli altri interpreti spiccavano ancora Bannerjee e la Cooper, a evidenziare il ruolo degli attori della scuderia Madan Theatres Company Limited, la più grande compagnia di produzione e distribuzione cinematografica della nazione, per la quale era sotto contratto anche Seeta.

Ella replicò il successo internazionale de *La luce dell'Asia* vestendo i panni di Dalia in *Shiraz* (1928), secondo film della cosiddetta 'trilogia religiosa' di Osten e Rai, tratto dall'omonimo lavoro teatrale di Niranjan Pal. Narrando l'infelice vicenda dell'amore del vasaio Shiraz (Himanshu Rai) verso la principessa Selima (Enaksi Rama Rau), la pellicola illustra, sia pure in modo assai romanzato, l'origine del mausoleo Taj Mahal di Agra, considerato uno degli esempi più celebri e splendidi dell'architettura musulmana in India. Non protagonista ma titolare di una parte di spicco, Seeta offrì una prova magistrale delle sue capacità attoriali: passando, a soli tre anni dal suo esordio davanti alla macchina da presa, dal ruolo della timida e sottomessa Gopa a quello della favorita del principe, una donna affascinante e cinica, che rivale di Selima e disposta per interesse anche ad uccidere, alla fine verrà bandita dal regno. Il film che conclude questa trilogia è il pregevole *A Throw of Dice* (Prapancha Pash, 1929), sceneggiato da Niranjan Pal basandosi su un episodio dell'antico e lunghissimo poema in sanscrito *Mahabharata*, e girato con grande dispendio di mezzi (circa 10.000 comparse, 1.000 cavalli e 50 elefanti), con efficaci panoramiche e incisive scene corali. In esso Seeta fu Sunita, una bellissima fanciulla contesa da due giovani re, il gentile Ranijt (Charu Roy) e il perfido Sohan (Himanshu Rai), che in omaggio all'*happy end*, per evitare la punizione alle sue malefatte finirà per gettarsi da una scogliera. Diretta con maestria da Osten, la pellicola ebbe una certa risonanza anche in Europa, ma come tutti i film bengalesi di quel periodo presto finì per essere dimenticata. Finché nel 2006, per celebrare il 60° anniversario dell'indipendenza dell'India, il British Film Institute, possedendo l'opera in catalogo, la fece restaurare, l'arricchì di una nuova colonna sonora composta da Nitin Sahwney, e l'anno seguente la ripropose al pubblico: il risultato fu che *A Throw of Dice* riscosse un vero trionfo, sensibilizzando critica e spettatori sia verso la grandiosità del paesaggio indiano sia verso il cinema bengalese degli anni Venti-Trenta, restituendo altresì dignità d'autore a un regista ingiustamente dimenticato come Franz Osten.

Seeta Devi e Charu Roy in "A Throw of Dice" (1928) di Franz Osten

Ma ho anticipato i tempi. Perché nel 1928, oltreché in *Shiraz* di Osten, Seeta fu la protagonista Sarala nell'omonima pellicola di Ganguly; quindi impersonò l'infelice cortigiana Anarkali in *Loves of a Moghul Prince* (Anarkali) di Charu e Prafulla Roy; e apparve anche in *Mistake* (Bhrantri) di Jyotish Bannerjee.

Mentre dopo *A Throw of Dice*, nel '30, prese parte a tre film: *The Enchantress of India* (Bharat Ramani) di Bannerjee, con Patience Cooper e Leelavati, *Fatal Marriage* (Kal Parinaya) di Ganguly, con la Cooper e Naresh Mitra, dove fu Kishori, e *Naseeh Ni Balihari* di Niranjan Pal, in cui ricoprì il ruolo della protagonista. Tre pellicole nella quali seppe distinguersi per la modernità della recitazione, molto affidata agli sguardi, ma anche per il carattere non convenzionale dei suoi personaggi.

Nel 1931 Seeta recitò in *Rose of Kashmir* (Kashmir Nu Gulab) di Nagendra Majumder, con Ghory, Indulal Yagnik e Ramesh Niranjan, e nella commedia drammatica *Digvijay* di Asooij, accanto a Paidi Jairaj e Gulab. Ritrovò Paidi Jairaj l'anno seguente, nell'avventuroso *Shikari* di Thorold Dickinson e Naval Gandhi; si trattò del suo primo film sonoro, e forse, anche dell'inizio dei suoi guai: perché non parlando né hindi né bengalese la sua presenza sullo schermo si fece problematica. Ella apparve ancora in tre film, tutti del '33: *Sita Swayamvar* di Hanumappa Muniappa Reddy, con Padmavati Shaligram, Sundarabai, Haridas e Baghwan Dada, *Raja Gopichand* di B. M. Shukla con Jaddan Bai, e *Aurat Ka Dil* di H. E. Sonie, con Paidi Jarai, Alaknanda e Kamlabai Gokhale. Dopodiché, a quanto sembra lasciò definitivamente il cinema, avendo all'attivo poco meno di venti pellicole interpretate.

La riscoperta relativamente recente dei suoi film, alcuni dei quali proposti pure in DVD, ha tuttavia messo in luce il singolare enigma relativo all'identità dell'attrice, sul quale ho anticipato qualche ragguaglio. La Seeta Devi che interpreta Gopa ne *La luce dell'Asia* è la stessa persona che interpreta Sunita in *A Throw of Dice*? D'accordo, tra l'una e l'altra corre una distanza temporale di quattro anni: anche così, la supposta tredicenne del film d'esordio mostra nel fisico qualche indubbia diversità con la supposta diciassettenne della pellicola che conclude la 'trilogia religiosa' di Osten e Rai.

Rispetto a questa, Gopa ha una figura più snella e asciutta, proprio quella di un'adolescente in boccio; mentre Sunita appare una donna nel pieno rigoglio della sua femminilità: il corpo è pieno e tornito, il volto risulta più ovale; è mutata anche la riga che le spartisce i capelli, non più centrale al sommo della fronte bensì sul lato sinistro del capo, né in lei c'è più ombra di timidezza e ritrosia. Nondimeno, le fattezze sembrano le stesse, e per persuadersene è sufficiente mettere a confronto un'immagine assai simile dei due film, dove Seeta è rivolta all'attore coprotagonista (Humanshu Rai nel primo e Charu Roy nel secondo) con la stessa attitudine, guardandolo sorridendo dal basso verso l'alto, e mostrando la parte sinistra del viso: identica la bocca, identico il naso, identico lo sguardo. Si è detto che la sorella dell'attrice, Percy o Patty, venisse sovente utilizzata quale sua controfigura; da qui la supposizione avanzata da qualche studioso del cinema indiano del periodo, come lo storico Virchand Dharamsey, secondo cui sul set le sorelle Smith fossero intercambiabili, valendosi però sempre dello stesso nome d'arte: una congettura alla quale - ignorando la loro differenza d'età - è pur lecito accordare ancora un minimo di credito.

I misteri su Rainey o Renee Smith alias Seeta Devi però non finiscono qui. Perché una volta lontana dal set, a quanto pare di lei si persero le tracce: non sappiamo quale vita abbia fatto, se sia rimasta nel cinema ricoprendo qualche altra mansione o se abbia scelto di svolgere un'altra professione, o se si sia sposata facendo da allora soltanto la donna di casa... L'unica notizia che ancora abbiamo a suo riguardo è relativa alla sua morte, all'età di settantun anni, nel 1983: una data riportata in qualche trattazione sulla storia del cinema indiano, ma in assenza di fonti documentali, con ogni probabilità non possiamo dirci certi neppure di essa.

Virgilio Zanolla

Moonfleet (Il covo dei contrabbandieri). Il film che mi ha accompagnato per la vita

In tutti i secoli è esistita una lingua in cui le persone colte riuscivano a comunicare.
Il cinema è l'esperanto di tutti, un grande strumento di civiltà.
Per capire il suo linguaggio non c'è bisogno di nient'altro che di avere gli occhi aperti
Fritz Lang

Sono estremamente affascinato
dalla crudeltà, *dalla* paura,
dal terrore *e dalla* morte
Fritz Lang

Stefano Beccastrini

Premessa

Novanta anni fa, e precisamente il 31 luglio del 1933, Fritz Lang (ossia il più grande cineasta operante in Germania pur essendo viennese di nascita) abbandonò il suolo tedesco ormai dominato dall'hitlerismo e dall'antisemitismo e, dopo un anno di sosta a Parigi, raggiunse gli Stati Uniti d'America (tornerà in Europa soltanto alla fine degli anni Sessanta). Circola la leggenda che la sera prima della sua fuga Goebbels gli avesse chiesto, a nome di Hitler in persona, di diventare il direttore generale della cinematografia nazista (pare addirittura che, all'autodenunciare da parte di Lang della propria origine ebraica, Goebbels abbia risposto: "Chi è o non è ebreo, lo decidiamo noi"). L'esodo verso l'America, negli anni Trenta, dei cineasti europei antinazisti è paragonabile, quale fenomeno politico e culturale da studiare e conoscere, a quello, per gli stessi motivi, degli scienziati (gli Albert Einstein, gli Enrico Fermi e così via). Un regalo immenso che l'ideologia nazifascista, con la sua crudele stupidità, fece alla cultura americana.

Il lungo periodo hollywoodiano di Lang – durò circa venticinque anni – lo spinse a realizzare, quantitativamente, più film del suo periodo europeo, ma personalmente resto convinto che anche dal punto di vista qualitativo il Lang americano (con capolavori dal cupo pessimismo sociale, dalla strenua e sempre perdente lotta dell'uomo contro il destino, dall'instupidimento dell'opinione pubblica causato dai mass media, quali *Furia*, 1936, *Anche i boia muoiono*, 1943, *Rancho Notorius*, 1952, *Il grande caldo*, 1953, *Il covo dei contrabbandieri*, 1955) sia più profondo del pur geniale Lang tedesco. Proprio a *Il covo dei contrabbandieri* (titolo originale, *Moonfleet*) è dedicato il mio testo su ***Diari di Cineclub*** di questo mese. Esso è stato definito da Jacques Lourcelles "emblematico di tutta una generazione di *cinephiles* che l'ha amato e fatto conoscere". Ebbene, è stato con notevole orgoglio che, anni fa, ho letto questa frase: ne ricavai la piacevole convinzione di aver fatto parte io stesso, senza saperlo, di tale impegnata e combattiva generazione. Son passati quasi settant'anni dalla prima volta in cui alla mia vita di ragazzino amante del cinema capitò l'incontro straordinario con questo film e in questi "quasi settant'anni" l'ho rivisto – al cinema, in TV, su videocassetta, su DVD – decine e decine di altre volte. E' stato probabilmente il film che mi ha fatto più compagnia nel corso della mia vita.

Un film che mi ha accompagnato per tutta la vita

Il film uscì nel 1955 e proprio in quel tempo lontano lo vidi per la prima volta - avevo sette anni, mi aveva accompagnato da Cavriglia, ove abitavamo, mio padre con la sua Lambretta - al Cinema Teatro Bucci di San Giovanni Valdarno. Ricordo che mi impressionò molto, che mi identificai subito con il ragazzino del film (il quale era un po' più grande di me: il personaggio di John Mohune, interpretato da John Whiteley, nella storia narrata ha undici anni), che desiderai diventare amico d'un uomo del coraggio e del valore quale Jeremy Fox (ma tra i miei conoscenti nessuno aveva la

Fritz Lang (1890 – 1976)

tempra del personaggio interpretato da Stewart Granger), che fui consapevole per la prima volta di non aver assistito alla proiezione di uno dei soliti filmetti di avventure in costume ("di cappa e spada", si usava dire) che mi piacevano tanto ma di cui mi dimenticavo presto. Sentii in esso una forza più matura, più sapiente, persino più oscura. Da allora, sono corso a rivederlo ogni volta che ciò è stato possibile (e in settant'anni, vi assicuro che è capitato spesso).

Il film – il primo girato da Lang in Cinemascope (formato da lui poco amato: lo considerava "più adatto ai funerali e ai serpenti che agli esseri

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

umani"!) e realizzato tutto quanto negli studi hollywoodiani della MGM, salvo poche scene in esterni sulla costa californiana - risulta essere il libero adattamento di un romanzo di John Meade Falkner, poeta e narratore inglese considerato, nel suo paese di origine, una specie di "Stevenson per i lettori di bocca buona" (e dunque, alla fin fine, i suoi testi risultano "stevensoniani a metà": il film di Lang è invece decisamente, ossia moralmente e non soltanto superficialmente, "stevensoniano"). La vicenda è ambientata nel XVIII secolo, in un villaggio di pescatori situato sul lato inglese della Manica e narra di un ragazzo, di nome appunto John Mohune, che torna, da chissaddove, nel villaggio natale di sua madre, Moonfleet appunto, in quanto ella (che apparteneva alla famiglia dei Mohune, i tremendi signori del luogo) in punto di morte lo ha pregato di cercare un uomo di nome Jeremy Fox – in gioventù, il suo grande amore – e consegnargli una lettera, la sua ultima, in cui lo prega di aver cura di quel suo figliolo rimasto orfano. Il fatto è che Fox, nel frattempo e quale reazione alle offese di un fato crudele (per esempio, del fatto che i Mohune l'abbiano perseguitato non accettando il suo amore con una di loro e sguinzagliando contro di lui una torma di cani famelici), è diventato un furfante, niente di meno che il capo dei contrabbandieri che proprio a Moonfleet hanno il loro covo. L'incontro tra i due, nel corso della vicenda narrata, mette in moto varie e appassionanti avventure tra le quali il rocambolesco recupero, da parte di Jeremy e di John, di un antico e prezioso diamante appartenente al terribile avo dei Mohune, il cosiddetto Barbarossa; il ferimento con la spada di Jeremy da parte di un nobiluomo inizialmente suo complice eppoi suo nemico (l'attore è George Sanders, bravissimo nei panni di personaggi eticamente ambigui); l'allontanarsi in mare, sanguinante, di Jeremy ormai ferito a morte. Ci basti sottolineare che tutta quanta la storia, pur mettendo in moto le più strane vicende e mostrandole con uno splendore artistico indimenticabile (Lang fu anche pittore), alla fin fine potrebbe essere sintetizzata in poche parole. Essa tratta di come un povero orfano coraggioso riesca a entrare in possesso di un diamante di smisurato valore e a farsi amico, trasformandolo da cinico furfante in generoso galantuomo, di un uomo che avrebbe potuto diventare suo padre e che invece è costretto ad abbandonare la vita, quale prezzo da pagare alla propria redenzione morale. Patrick Bion, profondo studioso di *cose langhiane* ha detto del film: *"Moonfleet,* il capolavoro maledetto, ...(è)... un dramma crepuscolare... Tra tutti i film hollywoodiani di Fritz Lang, *Moonfleet* è uno dei più belli: esso rappresenta una sintesi tra i motivi ricorrenti nelle prime opere tedesche di Lang e l'atmosfera dei romanzi anglosassoni, tra la perfezione plastica della MGM e le tematiche care al regista. Un perfetto prodotto degli studi e un vero film d'autore". Insomma, quando il genio filmico e poetico di un grande artista (Fritz Lang) e la competenza organizzativa e tecnologica d'una intera tradizione cinematografica (quella hollywoodiana) lavorano assieme e vanno d'accordo – accade raramente ma accade eccome – vengono fuori opere indimenticabili come questa.

Conclusioni

Fritz Lang rimase a lungo insoddisfatto di come, su pressione della casa produttrice (la quale era, niente meno, che la Metro Goldwin Mayer, per la quale Lang aveva girato vent'anni prima *Fury*, 1936, un grande film democratico), il film terminava ossia con il ragazzino che, ormai rientrato in possesso della villa materna, bada a lasciarne sempre aperto il cancello affinchè – spiega al sacerdote che lo accompagna - un giorno, quando tornerà, Jeremy Fox possa entrare tranquillamente. Alla domanda del sacerdote, "Ma sei proprio convinto che torni davvero?", John, il ragazzino, risponde "E' mio amico". Il finale che Lang avrebbe preferito, invece, avrebbe mostrato la morte dello stesso Fox. D'altra parte, come dice Jacques Lourcelles, "le opinioni di Fritz Lang posseggono meno importanza del suo genio": il finale con la battuta di John commuove ancora di più il pubblico che, a differenza del ragazzino, sa benissimo che Jeremy Fox non potrà mai tornare. Egli, a causa di una ferita di spada che sa mortale, ha scelto di allontanarsi, sulla sua barca, in mare, verso il nulla. Come ha affermato Lotte Eisner, storica inarrivabile del cinema tedesco, "Il finale aggiunto... è comunque ambiguo nella sua felicità. John è contento, ma non sa quello che sa lo spettatore. Per il pubblico, quindi, si tratta di un finale agrodolce. È la carriera di un libertino rovesciata, volta verso la redenzione. Ma la conclusione non è convenzionale: il cambiamento in Fox è motivato. L'uomo che un tempo amava la madre di John, nonostante il cinismo accumulato negli anni, conserva una residua coscienza che la fiducia del ragazzo riesce a risvegliare". La Eisner è certa, e io con lei, che anche Lang se ne sia, alfine, convinto.

Stefano Beccastrini

Il cinema tedesco dal 1945 al 1962. Dimenticare il nazismo

Pierfranco Bianchetti

Con la capitolazione dell'8 maggio 1945 la nazione tedesca diventa un territorio occupato privo di una vera e propria sovranità nazionale e bisognoso di un futuro. Dal 1945 al 1948 le zone controllate da americani, britannici e francesi si fondono gradualmente in un'entità amministrativa denominata Trizona, sulle cui basi nascerà la Repubblica Federale Tedesca.

Nella Germania della fine degli anni Quaranta le sofferenze causate dal nazismo sono ancora evidenti. Il paese sta però cercando di rinascere come dimostrano il sorgere di numerosi cantieri che stanno ricostruendo le città, le strade, le fabbriche e i ponti dopo i terribili bombardamenti della guerra appena conclusa.

La situazione è però complicata. Nelle quattro zone d'occupazione le autorità statunitensi, britanniche, francesi e sovietiche si muovono su diversi obiettivi, ma legati da un unico comune denominatore, cancellare il passato nazista a qualunque costo anche se in quegli anni non è facile distinguere le responsabilità di coloro che hanno partecipato agli orrori del Terzo Reich e coloro che hanno soltanto accettato passivamente il regime di Hitler.

Per cancellare l'ingombrante passato viene ideata l'operazione "denazificazione" messa in atto dallo Special Branch, un organismo cui spetta il compito di scovare i responsabili del nazismo ancora liberi.

Il 20 novembre 1945 si apre con grande clamore il processo di Norimberga che vede messi sotto accusa alti gerarchi nazisti, mentre la popolazione tedesca sembra immersa in una sorta di muro psicologico nei confronti di un passato troppo doloroso.

Il processo di denazificazione è però rallentato dal governo Adenauer deciso ad imporre una generosa clemenza nei confronti dei nazisti rinchiusi in carcere, presto liberati e reinseriti nelle nuove strutture politiche, economiche e culturali del paese. Un processo di pacificazione voluto anche dalla guerra fredda in corso tra il mondo occidentale e quello del blocco comunista guidato dall'Urss (i veri nemici sono ormai i "rossi").

Inoltre lo stesso Presidente americano Harry Truman in una lettera ammette le difficoltà di fare distinzione tra coloro che si macchiarono personalmente di crimini atroci e di altri, coloro che semplicemente chiusero tutti e due gli occhi di fronte a quanto stava drammaticamente accadendo.

L'opera di ricostruzione della Germania occidentale nel frattempo prosegue a tappe forzate e il sistema industriale sostenuto anche dal piano Marshall già nei primi anni Cinquanta favorisce in breve tempo un vero e proprio boom economico. Con il passare del tempo il livello di vita della popolazione migliora a vista d' occhio, mentre l'occupazione è in crescita e la popolazione inizia ad usufruire dei primi efficienti servizi sociali. Anche il tempo libero è adeguato ai nuovi tempi con la frequentazione di teatri, di cinematografi, di sale per concerti e di locali dove si suona e si balla con serenità.

In un paese diviso tra Est e Ovest, smarrito e turbato, il cinema si assume il compito non facile di riflettere sugli errori prodotti dal Terzo Reich, imponendo una forte discontinuità con il passato sostituendo i dirigenti compromessi con il vecchio regime. Alla fine della seconda guerra mondiale sono oltre trenta i film realizzati e pronti per il montaggio. Dopo alcune indecisioni i dirigenti dell'industria cinematografica danno l'autorizzazione all'inizio delle riprese di nove nuovi lungometraggi, tutte commedie allegre e sentimentali che hanno il compito di risollevare il morale del popolo tedesco fiaccato da anni di miseria e di bombardamenti. L'industria cinematografica su entrambi i lati si pone un difficile interrogativo: parlare del passato, del presente o del futuro? Privilegiare la commedia sentimentale, il film drammatico o storico?

Nonostante questi dubbi arrivano sugli schermi pellicole significative come *Film ohne Titel* (1947) di Rudolf Jugert per la sceneggiatura di Helmut Käutner, un film sulla realizzazione di un film; *Herrliche Zeiten* di Günter Neumann e Erik Ode (1949-50), ambientato ai tempi del Kaiser Guglielmo; *Lang ist der Weg* di Marek Goldstein e Herbert Bruno Fredersdorf (1948), protagonista una famiglia ebrea in un campo di sfollati dell' Alta Baviera e *Asylrecht* di Rudolf Werner Kipp (1949), un documentario sulla situazione della popolazione in fuga dalla zona di occupazione sovietica.

Nella Germania dell'Est nasce la DEFA (Deutsche Film- Aktiengesellschaft)

A Babelsberg già dal 1946 è entrata in funzione la prima casa di produzione tedesca, la DEFA, che ha il compito di servire il nuovo ordine sociale dedicandosi in particolare alla lotta contro il fascismo.

Il primo film realizzato tra mille difficoltà è *Gli assassini sono tra noi* di Wofgang Staudte, una forte denuncia antinazista che ottiene un grandissimo successo, oltre sei milioni di spettatori. La pellicola narra la storia di un medico rimasto sconvolto dai massacri cui ha assistito e della sua fatica ad inserirsi nella vita civile di Berlino. L'incontro casuale con l'ufficiale responsabile di quei crimini riciclatosi in un industriale di successo, lo spinge a farsi giustizia da solo.

"Gli assassini sono tra noi" (1946) di Wolfgang Staudte

Girata sullo sfondo delle rovine di Berlino, la pellicola, uscita nelle sale il 15 ottobre 1946, il giorno in cui vengono eseguite le sentenze del tribunale di Norimberga, è una sorta di manifestazione del complesso di colpa e del rimorso di coscienza di cui soffre il popolo tedesco.

Staudte, che durante il regime di Hitler ha svolto un'intensa attività cinematografica come doppiatore, attore, regista di filmati pubblicitari e di documentari sullo sport automobilistico, è detto "il cineasta delle due Germanie", perchè è l' unico regista in attività sia all' Ovest che all' Est, a differenza dei colleghi Frank Beyer, Gerhard Klein, Konrad Wolf, Heiner Carow decisi invece a rimanere nella Repubblica Democratica Socialista e le cui opere sono per lo più uno sguardo sulla vita delle gente comune. Nel '49 il regista firma *Rotativa*, storia di Hans Behnke, un capo macchinista delle ferrovie a Berlino suo malgrado coinvolto nella propaganda antifascista, mentre suo figlio, fervente membro della Gioventù hitleriana, lo tradisce. Al termine delle ostilità si ritroveranno l'uno di fronte all'altro emblemi di una nazione smarrita e devastata. Del '51 è *Il suddito* distribuito nelle sale delle due Germanie. Il film racconta la storia del giovane Dietrich studente di chimica a Berlino costretto dalla morte del padre a tornare nella città natale per dirigere la fabbrica di famiglia sposando una ricca ereditiera. L' uomo però non si accorge come la guerra stia cambiando tutto.

Wofgang Staudte è di fatto l'emblema della nuova Germania divisa in due.

"*Fino al 1949*- racconta in un'intervista a Cinema Nuovo del maggio 1957 a cura di Callisto Cosulich- *l'anno in cui girai 'Destino di seconda mano' a Amburgo e Rotativa, a Berlino Est le cose andavano semplicemente. Poi la guerra fredda acuì la tensione e io ne risentii immediatamente il contraccolpo. Dovevo combinare un film per una società della Germania –Ovest, ma si voleva che sottoscrivessi una dichiarazione in cui mi impegnavo a non girare più un metro di pellicola per la Defa. Sarebbe stato imbecille che io, proprio all' Ovest perdessi quella libertà che avevo saputo conservare all'Est. Perciò preferii venirmene via e continuare a lavorare per la Defa che non mi imponeva obblighi del genere, dove ero padrone di andare e venire quando volevo*". Intanto Hollywood non sta a guardare riempiendo le sale tedesche con le sue commedie, i suoi drammi, musical e polizieschi accontentando un pubblico stanco del passato nazista e desideroso di aspettare con serenità il futuro.

Il ritorno dall'esilio e il processo di epurazione nel cinema tedesco

Da Hollywood dopo la fine della seconda

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

guerra mondiale rientrano in patria alcuni cineasti tra i quali Robert Siodmak e Fritz Lang, ma in realtà il fenomeno di ritorno alla madre patria è limitato ad alcuni cineasti ormai considerati professionalmente in declino.

Nel 1948 però il già celebre e affermato Billy Wilder, congedato dall'esercito statunitense nel quale aveva combattuto, rientra provvisoriamente in Germania per girare un film di grande successo, *Scandalo internazionale*.

Sull'altro versante, quello di coloro che dietro la cinepresa aderirono al nazismo come George Jacoby, Eduard Veicky e il famigerato Veit Harlan, l'autore di *Süss, l'ebreo*, la pellicola più famosa del Terzo Reich, di fatto torneranno in attività giustificando il loro comportamento con le pressioni ricevute a suo tempo dalle autorità naziste.

L'industria cinematografica nella Germania occidentale

Nell'era del Cancelliere Konrad Adenauer, l'industria del cinema, adeguandosi ai tempi, produce pellicole nelle quali raffigura l'apparato hitleriano come il solo responsabile delle atrocità commesse, assolvendo la Wehrmacht dipinta come una struttura militare cavalleresca e patriottica. Una colossale bugia smentita da fotografie e documenti inediti che testimoniano le atrocità compiute dai soldati e dagli ufficiali in divisa.

Così il cinema della RFT (Repubblica federale tedesca) diventa una realtà produttiva senza colore nè stile che sforna decine di pellicole a ritmo frenetico, con lo scopo di catturare il pubblico condizionato dai film hollywoodiani. Dall'America nel frattempo arriva nel '51 il mitico Peter Lorre, protagonista di *Il mostro di Düsseldorf*, emigrato a Hollywood dove ha fatto fortuna (*Il mistero del falco*, *Casablanca*) per girare la sua unica pellicola da regista intitolata *L'uomo perduto*, la vendetta di uno scienziato contro un suo collega che lo ha spinto a commettere numerosi crimini. Il film è un insuccesso al botteghino, ma l'attore si ritiene soddisfatto dell'esperienza vissuta dietro la macchina da presa almeno un volta nella vita (Lorre morirà nel 1964 a Los Angeles).

Dal 1954 le produzioni cinematografiche sono sempre più numerose: *Canaris*, ricostruzione della vita del capo del servizio segreto nazista per la regia di Alfred Weidenmann; *Operazione Walkiria* (1955) di Falk Harnack; *Accadde il 20 luglio* e *L'ultimo atto* (1955) diretti dal grande Wilhelm Pabst, ritratto di un Führer schizoide e paranoico e *Il generale del diavolo* di Helmut Käutner, (1955) con Curd Jürgens, l' attore specializzatosi nel personaggio dell' ufficiale leale, nobile e aristocratico dell' esercito o dell' aviazione. La pellicola s'ispira alla figura del pilota Ernst Udet, eroe di guerra che si tolse la vita nel 1941 per non collaborare con i nazisti.

Con l'arrivo del miracolo economico e la concorrenza della televisione lo spettacolo cinematografico entra in affanno anche se alcuni titoli riscuotono un buon successo di pubblico come *Ordine segreto del Terzo Reich* (1957) per la regia di Robert Siodmark, cineasta ormai alla fine della sua carriera a Hollywood; *Cani, volete vivere in eterno?* (1958) di Frank Wysbar; *Il giorno in cui la pioggia arrivò* (1959) di Gerd Oswald, dedicato al tema del proliferare a Berlino del crimine organizzato costituito da sbandati e disadattati del dopoguerra specializzati in rapine. Di grande successo è la serie incentrata sulla vita militare intitolata *0/15* di Paul May (tre film realizzati tra il 1954 e il 1957).

Altri titoli di richiamo sono *La nave dei dannati* (1959) di Georg Tressler, avvincente vicenda di un marinaio americano che per disperazione (gli hanno rubato il portafoglio) accetta di far parte dell'equipaggio di una nave costituito da malviventi e *Il diabolico dottor Mabuse* (1960) di Fritz Lang, cineasta emigrato negli Usa per sfuggire al nazismo e diventato un regista molto amato ad Hollywood.

"Ordine segreto del III Reich" (1957) di Robert Siodmak

Sugli schermi della RDT, invece, proliferano le riduzioni letterarie, le biografie di personaggi storici illustri che incontrano i favori del pubblico.

Alla fine degli anni Cinquanta sia il cinema dell'Ovest che quello dell'Est hanno in comune le stesse difficoltà nel non fare fino in fondo i conti con il passato hitleriano. Uno stato d'animo che paradossalmente il regista americano Samuel Fuller registra con grande efficacia nel suo film *Verboten, Forbidden, proibito* (1959). È la storia di una ragazza tedesca antinazista e moglie di un sergente dell'esercito americano nel dopoguerra, il cui giovane fratello ancora condizionato dalla propaganda hitleriana, si è unito ad un gruppo terrorista neonazista.

"Il diabolico dottor Mabuse" (1960) di Fritz Lang

Agli inizi degli anni Sessanta la produzione cinematografica nazionale è in affanno per l'invasione dei prodotti hollywoodiani, ma qualche cosa sta per succedere. "*Papas Kino ist tot- Il cinema di papà è morto*" è l'appello lanciato nel corso dell'ottava edizione del Festival Internazionale del Cortometraggio Nord–Reno Westfalia di Oberhausen del 28 febbraio 1962, con il quale ventisei giovani registi invocano la fine di una cinematografia ormai irrimediabilmente sconfitta.

Nasce così il "Nuovo Cinema Tedesco", quello dei Kluge, Straub, Reitz, Braun e di altri cineasti che sperano in una rinascita in Germania della settima arte.

Altri I film più significativi del cinema tedesco negli anni Cinquanta

La ragazza Rosemarie (1958)

Diretto da Rolf Thiele, il film è tratto dal romanzo di Eric Kuby che suscitò molto scandalo in Germania per aver messo in evidenza la corruzione dell'epoca di Adenauer. Protagonista l'affascinante call-girl Rosemarie Nitribitt, l'amante del manager di un gruppo economico-finanziario tedesco, che per denaro accetta di fare dello spionaggio industriale a favore di una società francese concorrente. Una scelta che sarà per lei fatale.

Il ritratto di questa donna spavalda ed avventuriera offre l'occasione per raccontare il mondo dell'alta finanza corrotto e crudele. Thiele, utilizzando una livida fotografia fatta di luci e di ombre secondo le più classiche tradizioni del cinema espressionista tedesco, sceglie come protagonista l'affascinante Nadja Tiller con la quale girerà diverse altre pellicole tra le quali *Lulù, l'amore primitivo* (1962) e *Tonio Kroger* (1964). Il film contribuirà a far decollare la carriera dell'attrice spesso nel ruolo di vamp in Germania, in Austria e in Italia dove sarà diretta da Roberto Rossellini in *Anima nera* (1962).

Il ponte (1959)

Di ambientazione bellica, il film di Bernhard Wicki, si svolge in Germania nell'aprile 1945. In una cittadina bavarese fortunatamente risparmiata dalla guerra, sette adolescenti, Hans, Albert, Walter, Jürgen, Karl, Klaus e Sigi, stanno aspettando impazientemente di essere arruolati. Fieramente patriottici perchè educati dalla martellante propaganda nazista, il gruppo di studenti sedicenni (tra i quali un figlio di possidenti terrieri e

segue a pag. successsiva

segue da pag. precedente

quello di un esponente nazista locale che odia ferocemente suo padre) si sottopongono a un breve, ma intenso addestramento militare. Solo il loro insegnante, il professor Stern, un uomo di coraggiose convinzioni democratiche, cerca di convincere il sergente Heilmann che comanda la compagnia di Volkssturm (giovani e anziani addestrati e male equipaggiati buttati allo sbaraglio alla fine della guerra ormai persa) di risparmiarli da un inutile massacro.

I "guerrieri" vengono così destinati alla difesa di un ponte senza nessuna importanza strategica. Non sanno che in realtà la struttura stessa sarà fatta saltare dopo il passaggio delle ultime truppe tedesche in ritirata incalzate dall' esercito americano. Ironia della sorte il sergente, scambiato per un disertore, viene giustiziato lasciando così i giovani senza guida. Decisi a portare a termine il loro folle incarico, nonostante un vecchio abitante del luogo cerchi di dissuaderli a presidiare quell'inutile obiettivo, gli inesperti soldati dovranno affrontare i carri armati americani che all'alba appaiono improvvisamente cercando di entrare nella cittadina. Durante gli scontri a fuoco diversi ragazzi vengono uccisi prima che le truppe tedesche arrivino a minare il ponte. Allora i ragazzi si rendono conto della morte insensata dei loro amici aprendo il fuoco per la rabbia contro i loro connazionali. Solo uno di loro riuscirà a salvarsi da un tragico destino.

Il regista Bernhard Wicki, nato in Austria nel 1919 da padre svizzero e madre ungherese austriaca, ma cresciuto artisticamente nel cinema tedesco, è un esperto del genere bellico (nel 1962 sue saranno le scene di combattimento di *Il giorno più lungo*, il kolossal di Ken Annakin sullo sbarco degli alleati in Normandia) ma è anche l'attore protagonista di *Accadde il 20 luglio* di Pabst. Nel '60 è poi chiamato da Michelangelo Antonioni a interpretare la prima sequenza di *La notte* nella parte dell'amico Tommaso gravemente malato che Marcello Mastroianni e Jeanne Moreau vanno a trovare in una clinica milanese.

Il ponte, un'opera pacifista e antimilitarista, che si ispira al capolavoro di Lewis Milestone *All'Ovest niente di nuovo* (1930), tratto dal romanzo di Erich Maria Remarque, a sua volta ricavata dal libro di Manfred Gregor, ottiene una vasta risonanza internazionale e si differenzia dall'epico e intimista *L' ultimo ponte* di Helmut Käutner (1954), la storia di Helga, un'infermiera tedesca (Maria Schell) catturata dai partigiani di Tito che decide di collaborare con il nemico per far fronte a un'epidemia di tifo.

Nel film il ruolo dell'unico ragazzo sopravvissuto è affidato al diciassettenne Fritz Wepper, attore che diventerà molto popolare nel ruolo dell'assistente Harry Klein dell'ispettore Derrick nell'omonima serie tv di grande successo in tutto il mondo andata in onda dal 1974 al 1998.

Nella morsa delle SS (1960)

La pellicola racconta l'odissea di Ludwig Fuchs, un tranquillo e umile postino di Monaco di Baviera nella Germania di Hitler, ex compagno di scuola di Göring, che commette la leggerezza di scrivere al potente gerarca del regime lamentandosi della situazione del Paese (nel 1944 la disfatta del Terzo Reich è alle porte). Interrogato prontamente da due addetti alla censura, l'ometto dovrà accettare di passare per malato di mente al fine di evitare la galera.

"La ragazza Rosemarie" (1958) di Rolf Thiele

A guerra finita Ludwig tenterà in tutti i modi di far annullare la certificazione della sua finta pazzia per ritornare al suo impiego alle poste statali. Passano gli anni tra ricorsi e contro ricorsi, ma l'inflessibilità dell'apparato burocratico sopravvissuto al regime nazista e traghettato nella nuova democrazia di Adenauer, gli impedisce di riprendere una normale esistenza.

Tratto da un dramma teatrale di J.M. Rimmel, il film, sceneggiato da Walter Boos, è diretto da Robert Siodmak, regista americano cresciuto artisticamente in Germania, ma costretto a ritornare nel suo paese durante il periodo hitleriano. Negli anni Cinquanta e Sessanta il regista torna poi a lavorare in Europa.

Nel ruolo di Ludwig Fuchs si distingue Heinz Rühmann, attore di grande popolarità tra il pubblico tedesco del dopoguerra anche per la sua duttilità nell'interpretare ruoli comici e drammatici.

I protagonisti del cinema tedesco dal 1945 al 1960:
Fritz Lang

nato a Vienna il 5 dicembre 1890, inizia a lavorare nel cinema in Austria, prima come sceneggiatore, per poi passare dietro la cinepresa, specializzandosi in thrillers.

Del 1921 è il suo film preferito *Destino*, scritto insieme alla sua futura moglie Thea von Harbon, diviso in tre episodi: storia fantastica e misteriosa di una donna che accetta la proposta della morte di richiamare in vita il suo amante. Del 1922 è invece *Il dottor Mabuse*, girato in due parti e realizzato in pieno clima espressionista, come pure, il suo capolavoro *Metropolis* (1926).

Nel 1931 Lang firma una delle sue opere più celebri, *M. Il mostro di Düsseldorf*, lucido ritratto di uno psicopatico, ma anche metafora inquietante sulla Germania prenazista, seguito da *Il testamento del dottor Mabuse* (1933). L'anno successivo a Parigi gira *La leggenda di Liliom* e poi raggiunge come altri esuli dal nazismo gli Stati Uniti.

Con *Furia* (1936), il regista esordisce ad Hollywood presso la Metro Goldwyn Mayer, facendosi notare per la padronanza con cui sa raccontare una storia americana.

È in questo periodo della sua carriera che Lang sviluppa, attraverso i suoi film, le tematiche a lui più care: l'ambiguità della giustizia, la ricerca disperata di una dignità sociale e la fragile esistenza umana minacciata da forze ostili e inquietanti.

Durante la seconda guerra mondiale Lang aderisce, come altri suoi colleghi, alla battaglia antinazista con opere quali *Duello mortale* (1941) e *Anche i boia muoiono* (1943), sceneggiato insieme a Bertold Brecht. Nel dopoguerra si dedica a solide produzioni di genere, confermandosi però sempre cineasta dai sinceri intenti civili e democratici. Nel 1956 rientra in Germania dove firma due pellicole esotiche, *La tigre di Eschnapur* (1959) e *Il sepolcro indiano* (1959).

L'ultima sua opera, una sorta di testamento artistico, è *Il diabolico dottor Mabuse* (1960). Ritornato in America, passa gli ultimi anni della sua vita ricevendo numerosi riconoscimenti. Si spegne a Beverly Hills il 2 agosto 1976.

Curd Jürgens

nato il 13 dicembre 1912 a Monaco di Baviera, figlio di un ricco commerciante amburghese e di una insegnante di francese presso la corte degli zar, dopo una giovinezza serena e spensierata, si sposa in giovane età con l'attrice Luise Basler, suscitando scandalo nella sua austera famiglia di origine.

Alto, imponente, sguardo intenso con occhi azzurrissimi, Curd, grazie a sua moglie, entra nel mondo dello spettacolo, ma con grandi difficoltà perchè rifiuta di recitare in pellicole filo-naziste e perciò è arrestato ed inviato in un lager ungherese fino alla fine della seconda guerra mondiale.

Rientrato a Vienna, il cinema lo accoglie finalmente a braccia aperte, offrendogli parti di irresistibile seduttore e di ufficiale dell'esercito, cosa a suo modo curiosa considerando che Jürgens non ha mai indossato una divisa militare. Saranno molti i film nei quali è un soldato tedesco, ma non nazista (come nel già citato kolossal *Il giorno più lungo*).

Negli ultimi anni della sua carriera i registi e i produttori lo chiameranno ad interpretare anche ruoli da vero e proprio cattivo. Tra i suoi film più famosi si ricordano *Piace a troppi*, la pellicola che lancerà la nuova sexy star Brigitte Bardot; *Duello nell'Atlantico*, *La legione dei dannati* e *007, la spia che mi amava*.

Muore a Vienna a 70 anni il 18 giugno 1982.

Peter Lorre

Piccolo e grassoccio, il volto tondo e paffuto, lo sguardo triste con gli occhi a palla e il suo incedere stanco sono le caratteristiche che lo hanno reso uno dei cattivi più famosi della storia del cinema.

Nato il 26 giugno 1904 a Rosenberg (vero nome

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Laszlo Löwenstein) nei Carpazi ungheresi da una famiglia ebrea di ricchi commercianti, a diciassette anni fugge a Vienna per recitare in una compagnia di girovaghi. Dopo un lungo tirocinio sulle scene è scelto da Fritz Lang come protagonista del mitico *M – Il Mostro di Düsseldorf* del 1931 nei panni di un assassino psicopatico che diviene emblema della splendida stagione del cinema tedesco prenazista.

Nel '33 con la salita al potere di Hitler, nonostante le lusinghe di Goebbels che gli offre un contratto milionario in cambio della sua adesione al Terzo Reich, l'attore dopo una parentesi in Francia emigra in Inghilterra dove agli ordini di Hitchcock gira nel '34 *L'uomo che sapeva troppo*, nel '36 *Amore e mistero*, storia di un funzionario dell'Intelligence Service britannico che nel 1916 recluta uno scrittore famoso per eliminare in Svizzera un agente segreto nemico. Nel '36 Hollywood lo chiama per valorizzare il suo inimitabile sorriso ambiguo e la sua voce bassa e minacciosa in pellicole non sempre di qualità, con l'eccezione di tre classici quali *Il mistero del falco* di John Huston, *Casablanca* di Michael Curtiz, entrambe del '42, e *Arsenico e vecchi merletti* del '44 di Frank Capra.

Nel '51 torna in Germania per dirigere ed interpretare ad Amburgo il film *Der Verlorene* incentrato su di un uomo succube del suo sadico istinto omicida. Sofferente per violenti coliche addominali, inizia a fare uso di morfina divenendo presto dipendente. Muore prima di compiere sessant'anni il 23 marzo 1964.

Wolfgang Staudte

nato a Saarbrucken in Germania il 9 ottobre 1906, entra presto nell'ambiente teatrale e nel 1931 inizia la sua carriera nel cinema prima come attore, per poi diventare nel dopoguerra uno dei registi di punta della DEFA grazie a due film di grande popolarità, *Gli assassini sono tra noi* (1946) e *Rotative* (1949).

Nel '53 senza particolari polemiche si trasferisce nella Repubblica Federale. Qui gira nel '55 *Ciske, muso di topo*, che vince il Leone d'argento alla Mostra del Cinema di Venezia e nel '58 *Rosa nel fango*, un melodramma di produzione olandese ambientato nel mondo contadino, cui fa seguito un altro film antinazista, *Storia di un disertore*. Nel '63 tenta coraggiosamente di riportare sullo schermo *L'opera da tre soldi* di Bertold Brecht, impresa già tentata nel '31 da Pabst. Nonostante un cast di attori internazionali di alto livello, la pellicola non ottiene lusinghiere critiche. Negli anni Settanta si dedica alla regia televisiva. Muore il 19 gennaio 1984.

Attraverso il cinema dopo la riunificazione la Germania sta facendo i conti con il proprio passato

A torto o a ragione (2001)

Il maggiore Steve Arnold (Harvey Keitel) dell'esercito statunitense, un uomo medio e dai modi sbrigativi, che nella vita civile è un pignolo assicuratore, si aggira tra le macerie di una Berlino distrutta dai bombardamenti. All'ufficiale è stato affidato il compito di avviare un procedimento penale nei confronti del direttore d'orchestra Willhelm Furtwängler (Stellan Skargârd), un artista di fama internazionale e massimo interprete di Beetheven, sospettato di collusioni con Hitler.

Mosso da sentimenti di giustizia e di punizione verso i responsabili del regime, Arnold è deciso a mettere sotto accusa non solo gli esponenti più in vista del nazismo, ma anche molti di coloro che condivisero il potere hiltleriano in posizioni sociali meno rilevanti e perciò convinti di rimanere impuniti.

"A torto o a ragione" (2001) di Istvàn Szabó

Il maggiore, che non fa troppi complimenti nei confronti dell'illustre artista, capisce poco di musica classica, ama solo Glenn Miller, il boogie woogie e non si vergogna di confessare la sua incompetenza in materia. *"La sinfonia di Beetheven che preferisco? L'undicesima! Però una cosa la so bene-* dice rivolgendosi alla sua segretaria- *Qualcuno doveva sapere dello sterminio di milioni di esseri umani con il gas, si sentiva l'odore di carne bruciata per chilometri"*.

Ispirato ad una storia vera e tratto dalla pièce teatrale intitolata *Talking Sides* (letteralmente "prendere posizione"), *A torto o a ragione*, il film diretto dall'ungherese Istàn Szabó nel 2002, sintetizza efficacemente una realtà storica difficile e complessa come quella vissuta dalla Germania nel dopoguerra: il far riemergere il sentimento di colpa e della vergogna dal buio nazista, attraverso un lungo processo di depurazione morale e di democratizzazione, in un paese diviso dal 1945 in quattro settori.

The Rider- A voce alta (2008)

Michael Berg, un adolescente della Germania in ricostruzione degli anni Cinquanta si innamora, ricambiato, di Hanna una donna analfabeta più vecchia di lui. Otto anni più tardi il giovane, studente di legge, nel corso di un processo per crimini nazisti scopre che la sua mai dimenticata amante è stata una kapò in un campo di concentramento. A nulla varranno i suoi tentativi per salvarla dall'autopunizione che lei stessa si è inflitta.

Il film, diretto da Stephen Daldry e interpretato da Kate Winslet, Ralph Fiennes, Davis Kross, Lena Olin e Bruno Ganz, è tratto dall'omonimo libro del 1995 di Bernhard Schlink, professore di legge a Berlino ed autore di gialli. Un'opera semi autobiografica tradotta in quaranta lingue ed incentrata sulla generazione di ragazzi tedeschi per loro fortuna nati dopo gli anni di guerra, ma costretti comunque a fare i conti con gli errori commessi dai loro genitori.

"The Reader - A voce alta" (2008) di Stephen Daldry

Il labirinto del silenzio (2016)

Francoforte 1958. Johann Radmann (Alexander Fehling), giovane procuratore della Repubblica Federale Tedesca solitamente incaricato di piccole cause relative a infrazioni del codice della strada, conosce Thomas Gnielka (Andrè Szymanski), un giornalista "d'assalto" in possesso di scottanti documenti sulla figura di un professore di liceo, un ex SS in servizio nel campo di Auschwitz, che secondo la legge in vigore non dovrebbe più ricoprire incarichi nella pubblica amministrazione.

Osteggiato dai suoi colleghi, ma non dal procuratore generale Fritz Bauer (Gert Voss), il magistrato inizia ad indagare a tutto campo su molti nazisti che al termine della guerra sono stati reintegrati nella società tedesca senza rispondere del loro passato criminale. Thomas, diventato nel frattempo amico di Johann, conosce Marlene Wondrak (Friederike Becht), una bella e disinibita ragazza che aspira ad aprire una sua sartoria e Simon Kirsch (Johannes Krisch), un artista ebreo sopravvissuto allo sterminio, in lotta con i suoi demoni interiori e in possesso di documenti in grado di smascherare molte ex SS di Auschwitz.

Il coraggioso magistrato indaga in ogni direzione per scovare i criminali rimasti impuniti scontrandosi però con una realtà difficile per via della politica di Adenauer, il cancelliere tedesco al potere che ha imposto al paese in pieno boom economico, la rimozione del passato hitleriano in nome della pacificazione nazionale. Radmann però convince molti ex deportati a testimoniare sulle attività dei loro aguzzini tra i quali il famigerato Josef Mengele, il medico detto "dottor morte" fuggito in America Latina, ma spesso presente sul territorio tedesco sotto falso nome. Questa dura battaglia combattuta da Johann anche in condizioni psicologiche di grande sofferenza (ha scoperto che suo padre era un ufficiale nazista), culminerà nel 1963 nel celebre processo di Francoforte dove saranno condannati ventidue responsabili di crimini nazisti.

Il film, sceneggiato da Elisabeth Bartel sulla base di fatti realmente accaduti e

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

diretto dal milanese Giulio Ricciarelli emigrato in Germania (qui al suo debutto dietro la cinepresa), è stato selezionato dalla Germania come migliore film straniero agli Oscar 2016.

"*Il progetto della pellicola-* racconta il regista- *nasce da un articolo sul primo processo ai responsabili di Auschwitz portatomi da Elisabeth. Io non conoscevo questa storia che mi ha stupito e affascinato. Insieme abbiamo lavorato per molto tempo in collaborazione con diversi studiosi e abbiamo scoperto come negli anni Cinquanta la giovane Germania stava crescendo economicamente guardando in avanti, ma nel silenzio del suo passato. Nessuno sapeva nulla dell'Olocausto e grazie al procuratore generale Fritz Bauer e ai suoi giovani colleghi, la nazione tedesca ha potuto fare un processo a se stessa, alle sue responsabilità storiche*". *Il labirinto del silenzio,* un dramma giudiziario di solida fattura, dimostra quanto la memoria tragica degli anni del Terzo Reich dopo anni di rimozione, sia un tema ancora vivo nella memoria collettiva.

Lo Stato contro Fritz Bauer (2015)

Germania Ovest, 1957. L'autista del procuratore tedesco Fritz Bauer trova il suo superiore svenuto nella vasca da bagno. In ospedale i medici e la polizia sospettano un tentativo di suicidio. In realtà il magistrato aveva avviato un'inchiesta giudiziaria scottante per perseguire alcuni criminali nazisti sfuggiti alla giustizia.

Insieme al giovane magistrato Karl Angerman (Burghart Klaussner), suo collaboratore, il giudice è sulle tracce di Adolf Eichmann, il noto criminale nazista nascostosi in sud America per sfuggire al Mossad, il servizio segreto israeliano che lo insegue da anni. Il sogno di Angerman è di riuscire a trasferire il nazista in Germania per processarlo, ma molti dirigenti dell'apparato pubblico tedesco, a suo tempo convinti nazisti, fanno di tutto per impedire che giustizia sia fatta. Però la determinazione e il coraggio dei due magistrati porteranno

"Lo Stato contro Fritz Bauer" (2015) di Lars Kraume

all'imponente processo di Francoforte che vedrà alla sbarra diversi esponenti hitleriani, mentre Eichmann verrà sequestrato e trasferito in Israele dove sarà processato e impiccato nel 1962.

Diretto da Lars Kraume nel 2015, *Lo Stato contro Fritz Bauer,* vincitore di numerosi premi internazionali e con grande successo di pubblico, mette a fuoco con straordinaria precisione la Germania di Adenauer degli anni Cinquanta nella quale uomini di coraggio come Bauer rischiarono la carriera e talvolta anche la vita per perseguire esponenti nazisti rimasti impuniti, grazie alla complicità di apparati statali compromessi con il vecchio regime nazista.

Pierfranco Bianchetti

Teatro

Alla riscoperta della Commedia dell'Arte con Arlecchino muto per spavento

Giuseppe Barbanti

"Viva il teatro ! Viva la commedia!" è il ritornello che intonano in coro a più riprese gli interpreti di *Arlecchino muto per spavento* alla fine di ogni replica dello spettacolo in quella emblematica manciata di minuti, che, tra lo scrosciare degli applausi, segna il reciproco riconoscimento di interpreti e spettatori a conclusione della messa in scena. *Arlecchino muto per spavento* è una coproduzione Stivalaccio Teatro, Teatro Stabile di Bolzano, Teatro Stabile del Veneto- Teatro Nazionale e Teatro Stabile di Verona. Stivalaccio Teatro, che si occupa di teatro popolare e per i ragazzi e di arte di strada, prosegue, dunque, dopo il successo di *Arlecchino furioso*, il suo percorso nella Commedia dell'Arte, festeggiando i suoi quindici anni di attività con l'allestimento per la prima volta in epoca moderna di uno dei canovacci più rappresentati nella Parigi dei primi decenni del 18° secolo. *Arlequin muet par crainte* del capocomico Luigi Riccoboni si muove nel solco della tradizione: c'è il l contrasto generazionale fra genitori che si ostinano a combinare matrimoni d'interesse all'insaputa dei rispettivi figli, sempre pronti, invece, a rivendicare sino alle estreme conseguenze il diritto a tentare di coronare il loro sogno d'amore. Del resto che altro fa Lelio se non precipitarsi da Venezia a Milano per impedire le nozze dell'amata Flaminia con il promesso sposo scelto dal di lei padre Pantalone dè Bisognosi? Di suo Riccoboni ci mise la più che motivata scelta di zittire la più loquace, non di rado a sproposito, fra le maschere, quell'Arlecchino, che doveva essere interpretato da un attore italiano Tommaso Vicentini che, però, non spiccicava ancora una parola di francese. Di "...soggetto giocoso..., puramente di lazzo" ha lasciato scritto lo stesso Riccoboni a proposito del canovaccio che confessa non essergli costato molta fatica, riscritto in buona parte dal drammaturgo e regista Marco Zoppello, che interpreta pure il ruolo di Arlecchino. L'omaggio di Stivalaccio Teatro alla Commedia dell'Arte si realizza attraverso il taglio, rispetto al canovaccio originario, di alcuni personaggi, che sono comunque dieci con nove interpreti, un numero coraggioso e decisamente elevato per gli attuali standard del teatro italiano, la colorita caratterizzazione di alcune figure con il ricorso ad altre parlate italiane (napoletano, romanesco) oltre naturalmente al veneto ed a un italiano fortemente segnato da inflessioni francesi, nonché la descrizione del significato dei suoni che emette l'Arlecchino muto. Ma la chiave di volta per il riuscito esito di questa riscrittura è l'apporto degli attori alla costruzione del nuovo testo, una coralità tutt'altro che di facciata, vissuta in simbiosi con gli spettatori coinvolti a più riprese e a diversi livelli in un plot via via sempre più travolgente. Gli interpreti si mettono alla prova in un "repertorio" che utilizza al meglio tutti i possibili strumenti del mestiere, dalla recitazione al canto, dalla danza ai duelli e più in generale agli scontri in scena, sino ai lazzi e all'improvvisazione. Un teatro d'arte il loro che riesce a dare spazio alla contemporaneità, con fugaci inserimenti che evocano, grazie al canto ed alle musiche tutte eseguite dal vivo dagli stessi interpreti, atmosfere e armonie al pubblico odierno familiari: il tutto percorso dal sobrio impiego di una sottile ironia, che testimonia la scelta di voler veramente fare un "teatro d'arte per tutti", che rievochi un glorioso passato senza, tuttavia, ignorare qualcuna delle tante suggestioni che ci vengono dal presente. In scena una com-

pagine di interpreti a tutto tondo, attenti, sera dopo sera a restituire al pubblico la vitalità che anima i loro personaggi: dal maturo ed esperto Stefano Rota, che si divide fra Pantalone dè Bisognosi e il Bargello, a Marco Zoppello, l'Arlecchino ammutolito, da Matteo Cremon, un Lelio determinato, al Trappola di Pierdomenico Simone. E via via i personaggi femminili dalla giovane Maria Luisa Zaltron, che nel ruolo di Silvia dà sfoggio della sua invidiabile vocalità, sino alla serva Violetta, Sara Allevi che si cimenta in maniera egregia con il romanesco, e a Marie Coutance, ovvero Flaminia amata da Lelio. Completano la distribuzione Anna De Franceschi e Michele Mori, alle prese con le gustose caratterizzazioni dei coniugi Lanternani che hanno ordito le nozze combinate. Un allestimento curatissimo, dai costumi di Licia Lucchese all'originale scenografia di Alberto Nonnato, dalle maschere di Stefano Perocco di Meduna sino al disegno luci di Matteo Pozzobon e Paolo Pollo Rodighiero.

Giuseppe Barbanti

* foto di di Serena Pea

Beckett, Buzzati, Antonioni. Viaggio nella perdita di senso

Fabio Massimo Penna

La commedia di Samuel Beckett *Aspettando Godot* (1953) e il romanzo di Dino Buzzati *Il deserto dei Tartari* (1940) hanno in comune il protagonista: l'attesa. Estragon e Vladimir attendono l'arrivo del misterioso Godot con il quale sostengono di avere un appuntamento mentre nel capolavoro di Buzzati il sottotenente dell'esercito Giovanni Drogo, inviato in una fortezza sperduta nel deserto, passa tutta la vita ad aspettare l'attacco dei tartari. Godot non si presenterà mai, i tartari alla fine sferreranno il loro attacco ma solo quando Drogo, oramai vecchio, sta morendo. Il significato delle due opere è chiaro: l'attesa di un evento che dia un senso all'esistenza umana è vana. I personaggi di Beckett sono inoltre colpiti da una paralisi emotiva che li condanna alla stasi, all'inazione come dimostra il finale della commedia: "Vladimir: Allora andiamo. Estragon: Andiamo. Non si muovono." La perdita di senso comporta anche l'annullamento della volontà. I dialoghi tra i personaggi dell'opera sono vuoti, sconclusionati e la parola si rivela caratterizzata dall'irrilevanza e dall'inconsistenza: "Se il discorso si tesse nell'apparenza di un'orditura logica e retorica (si pensi al monologo di Lucky), in realtà, come nelle maglie di una catena allentata, si fanno largo, fino a imballare l'ingranaggio, associazioni casuali, lapsus, nonsense, ripetizioni di sillabe, congiunzioni, ritorni di spezzoni come un disco rotto. La parola gira a vuoto." (Annamaria Cascetta, Fabio Antolini, Benvenuto Cuminetti, Claudio Bernardi, *I discorsi del teatro*, Vita e Pensiero, Università Cattolica, Milano, 1982). In sostanza: assenza di comunicazione. La parola si riduce a un'inutile emissione di suoni. Beckett porta alle estreme conseguenze questa sua ricerca in *Atto senza parole* (1960), dramma in cui il linguaggio viene completamente azzerato. Tornando ad *Aspettando Godot* abbiamo constatato come l'attesa di una rivelazione si concluda nel nulla. La negativa visione della condizione umana di Beckett rientra nella poetica di quello che è stato definito "teatro dell'assurdo" di cui la mancanza di senso dell'esistenza è una delle colonne portanti. Tra gli altri autori che accompagnano il drammaturgo irlandese nella sua ricerca d'avanguardia vi sono Eugène Ionesco e Arthur Adamov. Mettendo in questione la definizione di teatro dell'assurdo, Ionesco sostiene come l'esistenza non sia assurda ma incredibile e constata come sia possibile "darle un senso, trovare leggi, stabilire regole razionali: solo nel momento in cui si va alla ricerca delle fonti dell'esistenza, o si tenta di comprenderla come un tutto, l'incomprensibile fa la sua apparizione." (Marvin Carlson, *Teorie del teatro*, Il Mulino, Bologna, 1988). L'insensatezza dell'essere al mondo permea anche la produzione letteraria dell'italiano Dino Buzzati il quale avverte come la realtà si riduca "a una angoscia che rinvia a qualcosa di lontano, a un'assenza di motivazioni e di obiettivi, in cui si esprime il senso stesso del vivere" (Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana – Il Novecento*, Einaudi scuola, Milano, 1991). Per l'autore di San Pellegrino questa sensazione angosciosa e alienante del vivere sospesi in un'atmosfera vuota e inquietante può essere ricondotta al sentimento di attesa del disastro che connotava la vita degli italiani negli anni del fascismo e della seconda guerra mondiale. Anche il regista ferrarese Michelangelo Antonioni avverte questa perdita di senso. Ne *Il grido* (1957) mostra come per l'operaio Aldo la fine della sua relazione con la convivente Irma coincida con la perdita della ragione di vita. Abbandonato dalla donna amata l'uomo inizia, insieme alla figlia minorenne, un vagabondaggio, privo di meta, nella pianura padana. Aldo incontra altre donne, crea delle relazione amorose ma tutto gli appare vuoto, privo di motivazioni. Il protagonista tenta in tutti i modi di riannodare il filo che lo teneva attaccato alla realtà ma deve constatare come essa sia oramai per lui inafferrabile. Accertata la propria impossibilità di connettersi con il mondo e con gli altri, il protagonista sale sulla torre dello zuccherificio dove un tempo lavorava e si lancia nel vuoto. Anche il protagonista della pellicola di Antonioni approda al vuoto esistenziale: "Aldo si trova improvvisamente senza radici. Niente ha più senso per lui" (Cesare Biarese-Aldo Tassone, *I film di Michelangelo Antonioni*, Gremese editore, Roma, 1985). L'impossibilità di trovare una via per comunicare con gli altri e con la realtà esterna è una delle problematiche che innerva la poetica di Antonioni. La mancanza di una meta, l'impossibilità di stabilire una relazione che li agganci al reale è la condizione nella quale tirano avanti i personaggi del regista ferrarese. Automi alla ricerca di un'anima, essi concludono la propria ricerca di senso nell'autodistruzione. Le coppie che tentano disperatamente di rimanere insieme e superare le tempeste sentimentali che le opprimono rinviano alla disperazione di un mondo che ha perso ogni certezza, ogni valore. Come Vladimir ed Estragon anche i personaggi antononiani giungono all'immobilità, all'inerzia. Di fronte allo scacco dell'impossibilità di trovare una finalità al proprio agire, il personaggio novecentesco abbandona la scena e lascia lo spettatore di fronte un palcoscenico vuoto e privo di umanità.

"Il grido" (1957) di Michelangelo Antonioni

Fabio Massimo Penna

La magia della luce #3

L'alba del 3D: l'invenzione dello stereoscopio

Paolo Leo

Visitando mercatini di bric-à-brac o frugando la casa di una vecchia zia capita ancora spesso di imbattersi in uno di questi giocattoli. Si tratta degli stereoscopi cioè di quei dispositivi ottici che permettono di vedere immagini stereoscopiche o, come comunemente si dice oggi, in 3D.

Lo stereoscopio compie 185 anni quest'anno. Una lunga storia di successo commerciale e di costume che ha conosciuto la sua età dell'oro nella seconda metà dell'800, ma che è durata fin oltre la metà del XX secolo, senza mai interrompersi del tutto. L'anno ufficiale di nascita è il 1838, quando Charles Wheatstone, illustre fisico sperimentale e inventore, presentò alla Royal Society, il prototipo del primo dispositivo 3D della storia: lo stereoscopio, appunto.

Nel presentare la sua invenzione, Wheatstone si dichiarò stupito di come nessun studioso o artista prima di lui avesse mai rilevato che "la mente percepisce un oggetto di tre dimensioni per mezzo di due immagini dissimili proiettate dall'oggetto stesso sulle due retine" dell'osservatore.

Lo stereoscopio infatti non fa altro che ingannare il nostro sguardo offrendo a ciascun occhio dello spettatore due distinte immagini bidimensionali, ma complementari tra loro per costruire l'effetto 3D. Nell'apparecchio di Wheatstone questo effetto era ottenuto da due specchi che riflettevano la coppia di immagini impegnando ciascuno un occhio dell'osservatore.

Wheatstone propose anche alcuni semplici disegni come esempi da utilizzare con il suo strumento, spiegando che avrebbe funzionato anche con rappresentazioni più complesse e precise. Nel 1838 i tempi non erano ancora maturi, ma negli anni successivi l'invenzione della fotografia e dei metodi per la sua riproduzione

furono decisivi per portare lo stereoscopio e la stereoscopia fuori dai laboratori scientifici e farne un importante fenomeno di costume.

Se infatti lo stereoscopio di Wheatstone ebbe un'ampia e meritata risonanza negli ambienti scientifici dell'epoca, non ebbe invece nessun esito commerciale: oltre alla difficoltà di realizzare le immagini stereoscopiche, l'apparecchio era ingombrante e complesso.

Nel 1849 Sir David Brewster, collega di Wheatstone e membro anch'egli della Royal Society, presentò un nuovo tipo di stereoscopio. Brewster sostituì gli specchi dell'invenzione di Wheatstone con delle lenti. Grazie alle lenti lo stereoscopio diventò un oggetto facilmente maneggevole, simile a un piccolo cannocchiale da teatro. Le stesse stereoscopie potevano essere montate affiancate su un unico supporto, più piccolo dei precedenti.

Lo stereoscopio di Brewster veniva commercializzato con delle vedute 3D fotografiche. Inizialmente si trattava di dagherrotipi su vetro.

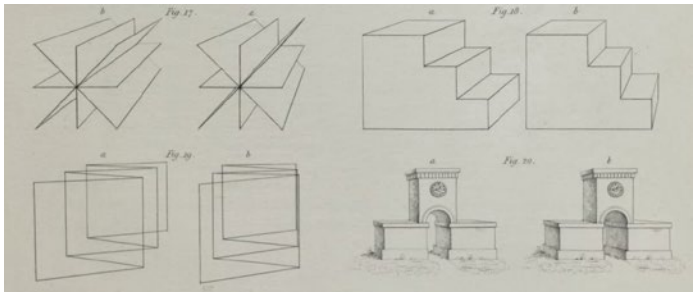
La diffusione dell'apparecchio fu inizialmente un po' rallentata dagli alti costi sia dei primi stereoscopi che delle vedute stesse. Ma si stima che in pochi anni vennero venduti in Europa più di mezzo milione di apparecchi stereoscopici. Dietro questo successo clamoroso c'era soprattutto la possibilità di disporre di sempre nuove e interessanti vedute stereoscopiche a prezzi accessibili. Sarà quindi il connubio della stereoscopia con lo sviluppo delle tecniche di riproduzione fotografica a determinarne il successo.

I soggetti delle vedute stereoscopiche erano naturalmente i più vari: ritratti, scene fantastiche e comiche, erotismo e anche pornografia. Ma soprattutto il catalogo dei più importanti produttori di stereoscopie si concentrò sulle vedute di monumenti, luoghi famosi e paesaggi esotici.

La *London Stereoscopic Company*, azienda leader del settore, nel corso degli anni arrivò a un catalogo di oltre 10.000 vedute da tutto il mondo, realizzate dai migliori fotografi disponibili. Lo slogan pubblicitario utilizzato era *No home without a stereoscope*. Lo stereoscopio veniva presentato come una sorta di finestra sul mondo dotata di straordinario realismo.

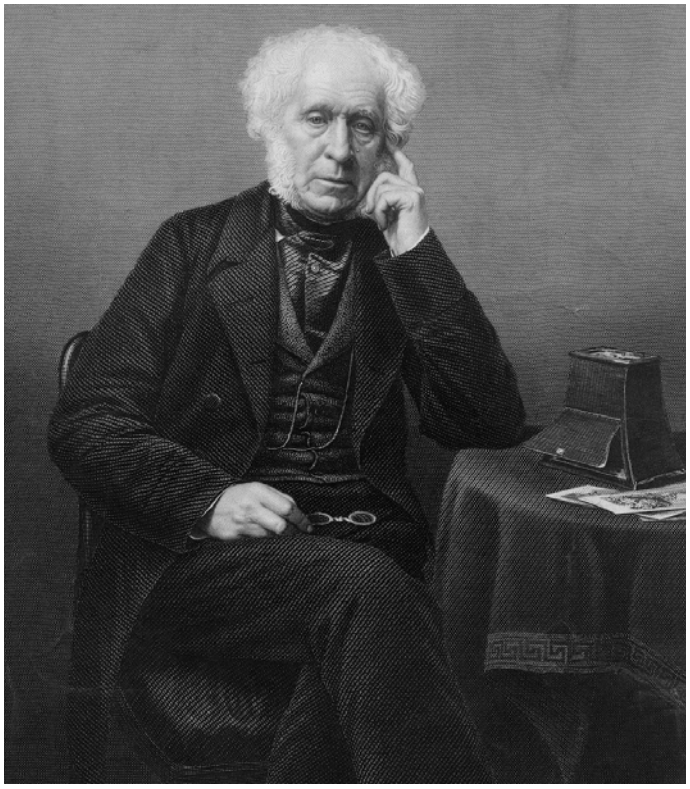
segue a pag. successiva

Lo stereoscopio di Wheatstone. Le due immagini che compongono la stereoscopia vengono collocate sui due pannelli laterali del dispositivo e riflesse dai due specchi inclinati.

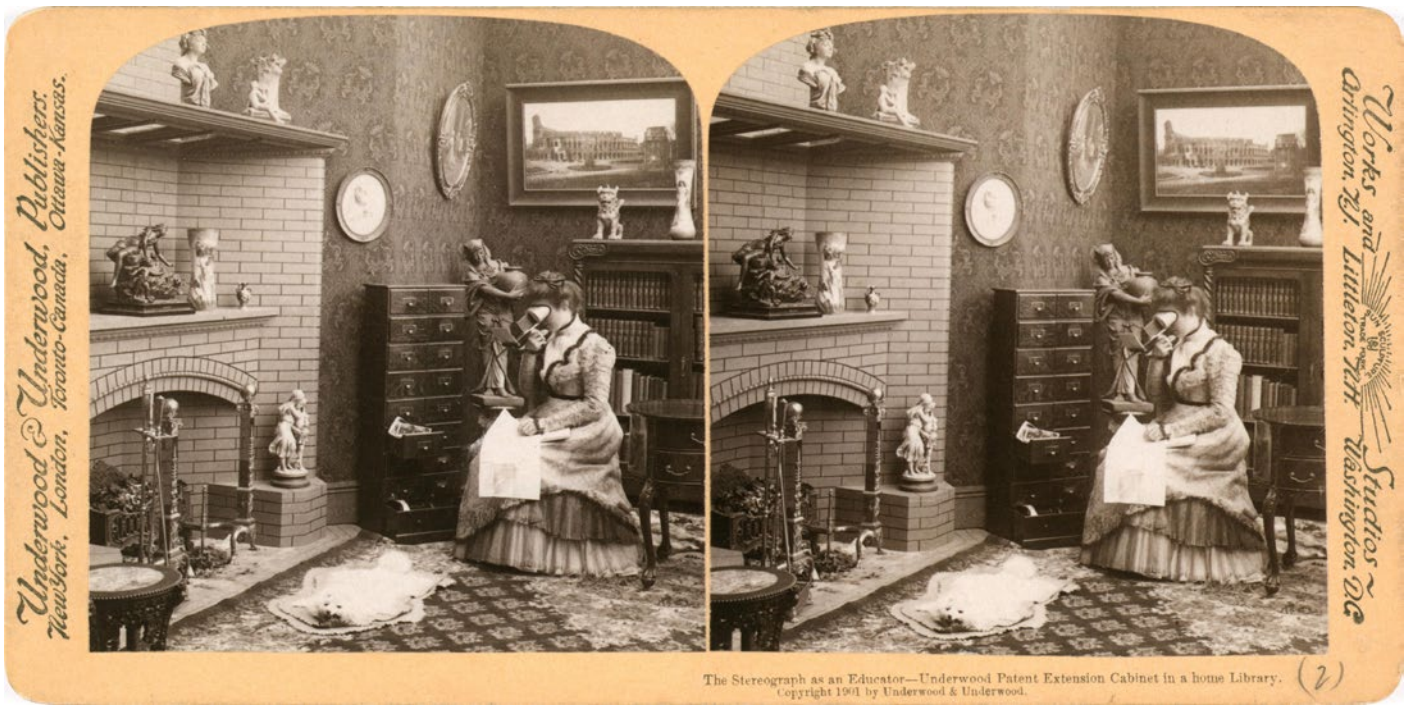


Alcuni esempi di coppie di immagini stereoscopiche creati da Wheatstone

segue da pag. precedente



Sir Charles Brewster ritratto con la sua invenzione e, a fianco, uno stereoscopio del tipo ideato da lui



Il titolo di questa veduta è: The Stereograph as an Educator

Uno stereoscopio di tipo Brewster e uno ideato da Holmes

Un passatempo divertente e istruttivo che permetteva di ammirare paesaggi e visitare mondi lontani senza allontanarsi dal proprio salotto.

Collezionare grandi quantità di stereoscopie divenne una vera e propria moda e naturalmente il modello di stereoscopio di Brewster venne riprodotto in una infinità di varianti.

Ma a consacrarne definitivamente la popolarità fu il modello molto semplificato nella struttura ideato nel 1861 dal letterato americano Oliver Wendell Holmes *Sr*. Lo stereoscopio di Holmes, più economico e maneggevole dei modelli precedenti, adatto alle vedute stereoscopiche su carta che si stavano ormai affermando come standard, fu in breve tempo adottato da tutti i produttori. Anche perchè volutamente Holmes non l'aveva brevettato.

Nei decenni successivi, venendo meno l'effetto novità e la moda, l'interesse per le immagini in 3D rimase comunque molto vivo e lo stereoscopio restò un comune complemento d'arredo di moltissimi salotti per tutto l'800 e oltre.

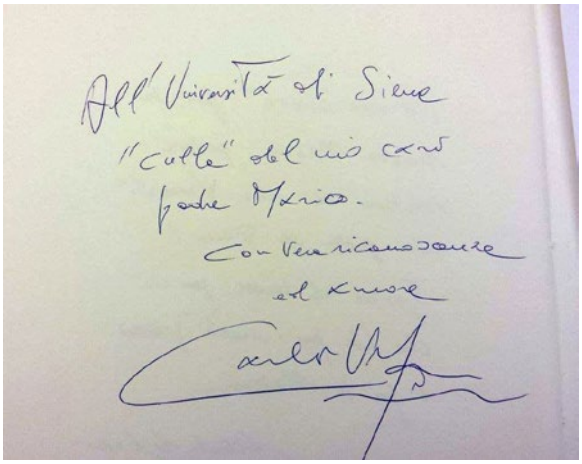
Paolo Leo

La scrittura e il carattere. I grandi del cinema sotto la lente del grafologo #7

Il personaggio del mese: Carlo Verdone

Barbara Taglioni

Bravo attore, regista, sceneggiatore e comico, Carlo Verdone è molto più di tutto questo. Possiamo definirlo quasi un'istituzione nel panorama cinematografico italiano. Molti dei suoi film e i tormentoni dei suoi protagonisti sono dei veri cult e sono diventati parte di alcune nostre espressioni facendoci ridere ancora oggi: da *Bianco, rosso e Verdone* a *Borotalco*, *Acqua e sapone*, *Viaggi di nozze*. Mirabile la sua capacità di cogliere le caratteristiche positive e negative della nostra italianità, con cinismo ma soprattutto con tanta simpatia. Egli dichiara: *La mia professione è stata e continua ad essere profondamente seria: regalare risate e leggerezza alla gente. Sono sempre stato curioso dei tic, delle fragilità, della mitomania, dell'assoluta mancanza di senso del ridicolo di molti tipi che incontravo o incrociavo velocemente in un bar, in farmacia, in treno o dal barbiere. Mi bastava sentirli parlare e atteggiarsi per risalire al loro DNA caratteriale.* Figlio d'arte, nasce a Roma da Rossana Schiavina, scomparsa prematuramente quando Carlo aveva solo 34 anni, e da Mario Verdone, celebre storico del cinema, attivo e curioso docente universitario, studioso delle avanguardie storiche, e a lungo dirigente del Centro Sperimentale di Cinematografia. Grazie al papà, che egli adorava, amico di personaggi famosi della cultura dell'epoca, come Pier Paolo Pasolini, Federico Fellini, Franco Zeffirelli, Roberto Rossellini e Vittorio De Sica, Carlo si avvicina al mondo del cinema sin da piccolo. Della sua famiglia ricorda di come sia stato fortunato, anche se nei primi otto mesi di vita racconta di aver portato entrambi sull'orlo dell'esaurimento nervoso a causa dei suoi inesauribili pianti notturni. La madre, molto emotiva e intelligente e assai simile caratterialmente, gli ha trasmesso il gusto dell'ironia e dell'osservazione, e suo padre, serio, impegnato e rigoroso, che lo ha avvicinato al Cinema, gli ha fatto scoprire anche il gusto per i viaggi. Appassionato di musica Rock, di Seneca, amante dell'autunno e del verde scuro, della crostata di albicocche, della Lotus, ipocondriaco e medico mancato per la sua dichiarata impressionabilità, coltiva ancora oggi l'interesse per la medicina, tanto che la sua competenza lo rende ricercato dagli amici che lo chiamano per chiedergli consigli. Un uomo che ha, come molti di noi, combattuto con le proprie fragilità, ansie e malinconie, che ha saputo trovare nell'età matura una maggiore saggezza, pazienza e tolleranza verso sè stesso e verso il prossimo e che, pur convivendo con le sue insicurezze, si è avvicinato ad una condizione di maggiore serenità. Curiosando tra le righe della sua grafia (il campione a disposizione risale al 2010), possiamo subito notare la vivace disuguaglianza delle forme che si muovono sul rigo lasciando circolare l'aria tra righe e parole, in un susseguirsi di buchi, di raggruppamenti tra lettere e di *filiformità*, che vedono l'irruzione di lanci nelle finali e nei trattini della *t*, per raggiungere la massima esplosione nella Firma, più grande, centrale e creativamente complicata e sottolineata. Segni inequivocabili di una spiccata sensibilità per tutto ciò che accade intorno, che provoca una forte dialettica interiore e porta a una continua rimessa in discussione, supportata da un marcato spirito critico (*ariosa*), da una capacità immaginativa e intuitiva non comune (*buchi, tracce di movimento vibrante*



e effervescente) e da un giusto equilibrio tra fermezza e disponibilità (*semicurva*). Siamo di fronte a un'intelligenza penetrante (*acuminazioni*), flessibile (*semicurva*), a una mente vivace, creativa, curiosa (*disuguaglianze in più generi*). Carlo è un uomo orgoglioso e ambizioso (*sopraelevazioni*) amante del rinnovamento, alla ricerca di originalità (*lettere al contrario*), con un umorismo autoironico che lo aiuta a prendere distanza da tutto ciò che crea angoscia e tensione. L'*altro* è desiderato e temuto al tempo stesso (*gesti finali prolungati*), l'autostima non sempre è stabile (*disuguaglianze e schiacciamenti in zona media*) e l'emotività a volte non è così ben gestita (*disuguale in continuità*). Non possiamo non soffermarci sulla sua Firma. Essa è divisa in due parti e sembra eseguita da due mani diverse: quella del nome, piuttosto leggibile, allargata sul rigo, con un'iniziale importante che procede a formare una sottolineatura, mentre la seconda, quella del cognome, decisamente più oscura, complicata e accartocciata, arricchita da gesti svolazzanti e da una sottolineatura ondulata che crea un tratto cruciforme sotto il rigo. Suggerisce un certo narcisismo ambizioso e quasi una separazione, che rimanda al desiderio inconscio di ribadire come Carlo abbia conservato uno spirito fanciullesco e si sia distinto nella vita e nella carriera grazie alle sue doti personali, alle sue esperienze e non solo grazie alla figura paterna, alla discendenza (*cognome tracciato in maniera accartocciata e oscura*) che lo ha in qualche modo introdotto nell'ambiente cinematografico. La scrittura di Carlo Verdone dunque rivela un carattere ricco di sfaccettature, aspetto che indubbiamente favorisce l'interpretazione di personaggi diversissimi tra loro che molto probabilmente racchiudono tante di quelle piccole manie e ansie che sono anche le sue. Un autore che non riesce a smettere di cercare nuove storie dell'animo umano per continuare a sorprendere il suo pubblico e un po' forse anche se stesso.

Barbara Taglioni

La città ideale, l'unica regia di Luigi Lo Cascio. Pellicola spartiacque di una carriera attoriale prestigiosa e ideale

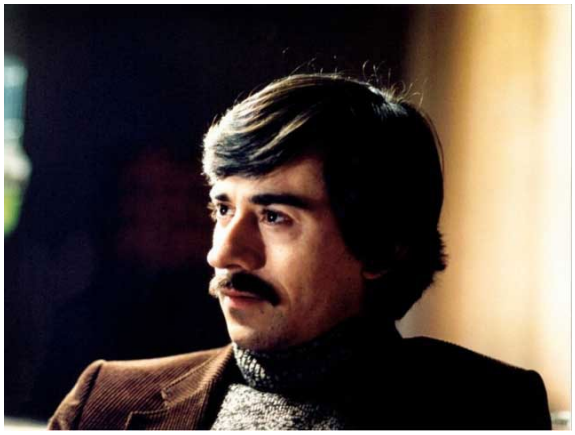
Roberto Baldassarre

Sovente, il passaggio dietro la macchina da presa per un attore è dettato da un semplice vezzo autoreferenziale. Un auto incensamento per poter gestire meglio le proprie performance recitative, senza registi che potrebbero imporre una loro visione "castrante". Per converso, poche volte la trasmigrazione si è tramutata in un'opera sincera e valevole, in cui l'attore è riuscito a mantenere l'umiltà, ossia a non strafare. La lista degli interpreti che hanno deciso di vestire anche i panni di regista sarebbe molto lunga, anche restando soltanto nell'ambito del cinema italiano. Però, giusto per fare un paio di esempi utili come coordinate per comprendere le differenze: Marcello Mastroianni e Gian Maria Volontè, sebbene capaci di imporre un proprio progetto, non hanno mai azzardato una regia cinematografica. Al contrario, Alberto Sordi ha fatto della regia quasi una prima professione, da *Fumo di Londra* (1966) fino alla fine quasi annualmente realizzava un film. E, per inciso, questo suo passaggio dietro la macchina da presa è stato da molti considerato un disastro, che ha rovinato anche il suo personaggio, poiché dettato semplicemente da un atteggiamento spiccatamente vanesio nei confronti dell'interprete Sordi, protagonista di suddette regie. Luigi Lo Cascio, uno dei migliori interpreti italiani del nuovo millennio, decise anche lui di passare dietro alla macchina da presa, e realizzò *La città ideale* (2012). Al momento sua unica regia, la pellicola si situa giusto a metà del suo percorso cinematografico. Un itinerario che lo ha visto spesso primeggiare in ruoli difficili, sfaccettati e molto umani. Una carriera consistente, ma non eccessiva di titoli, con ruoli scelti con cura, sebbene a volte il risultato non era all'altezza. La cifra stilistica e interpretativa di Lo Cascio è quella di prediligere ruoli impegnati, che hanno legami con la storia e/o le cronache italiane. Non è errato definirlo un degno erede di Gian Maria Volontè, benché non possegga totalmente quelle capacità mimetiche e vocali, e sulla scena cinematografica italiana non ci sono più adeguati registi impegnati come quelli degli anni Settanta. Le capacità recitative di Lo Cascio si videro già all'esordio ne *I cento passi* (2000) di Marco Tullio Giordana, biopic su Peppino Impastato, giovane ragazzo palermitano che fronteggiò la mafia, e fu ucciso. Sorretto dalla appassionante recitazione di Lo Cascio, che gli fece ottenere il David di Donatello, il merito principale del film di Tullio Giordana, uno degli ultimi registi che persegue un cinema d'impegno (con alti e bassi), fu quello di ridare luce a una vicenda dimenticata, ovvero la morte di Impastato, che avvenne il 9 maggio 1978, medesimo giorno della morte dell'On. Aldo Moro.

A seguire, Luigi Lo Cascio ha alternato ruoli più intimi, di personaggi comuni fuori dalla storia, come ad esempio *Luce dei miei occhi* (2001) di Giuseppe Piccioni, con cui vinse la Coppa Volpi per la miglior interpretazione maschile, a nuovi ruoli impegnati. In *Buongiorno, notte* (2003) di Marco Bellocchio, interpreta il brigatista Mariano, altro non è che il reale Mario Moretti. Un'interpretazione asciutta, cinica e quasi metafisica. Mentre nel coevo *La meglio gioventù* (2003) di Marco Tullio Giordana, mini serie televisiva su un pezzo di storia italiana della seconda metà del Novecento vista – e vissuta – tramite una famiglia comune, è Nicola Carati, personaggio che vediamo dalla gioventù (1966) fino alla maturità (2000). Un percorso formativo – e performativo – che permette a Lo Cascio di confermare le sue differenti sfumature recitative, e infatti vinse il Nastro D'Argento. Come banco di prova, per variare le sue interpretazioni, recita anche nella sfortunata commedia *Mio cognato* (2003) di Alessandro Piva. In questi anni Lo Cascio si è sempre fatto dirigere da differenti registi, ma il rapporto con Tullio Giordana è simile a quello di Volontè con Elio Petri. Il regista sa che può contare su un attore capace di immedesimarsi in quei personaggi, e renderli vivi, sebbene siano ruoli di contorno. In *Sanguepazzo* (2008), biopic sulla vita dei divi Osvaldo Valenti e Luisa Ferida, Lo Cascio ha un ruolo marginale, quello di un partigiano. Piccolo ruolo, ma incisivo, che conferma anche la capacità dell'attore di accettare ruoli minori per poter affinare le proprie doti recitative: poco tempo a disposizione da sfruttare al meglio, per cesellare un personaggio che rimanga nella memoria. E ugualmente in *Romanzo di una strage* (2012), che ricostruisce – con toni cinematografici – la strage di Piazza Fontana (12 dicembre 1969), l'attore ha un ruolo secondario, quello del Giudice Paolillo, che assolve con una recitazione giusta e sobria.

L'esperienza del "piccolo ruolo", che stranamente avviene dopo le prime pellicole in cui videro l'esordiente Lo Cascio protagonista, sono da un certo punto di vista le più utili per la formazione registica, poiché l'attore è defilato, e non al centro della scena. In *Miracolo a Sant'Anna* (2008) di Spike Lee, disastrato film su un tragico fatto avvenuto durante la seconda guerra mondiale, in un piccolo paese italiano, Lo Cascio ha il breve ruolo di Angelo Torancelli (in versione adulta); e nel

segue a pag. successiva


"Buongiorno, notte" (2003) di Marco Bellocchio

"I cento passi" (2000) di Marco Tullio Giordana

"Il signore delle formiche" (2022) di Gianni Amelio

segue da pag. precedente

kolossal *Baarìa* (2009) di Giuseppe Tornatore, fa il cameo del giovane sindromico. Con queste esperienze accumulate, a cui andrebbero aggiunte anche le sue interpretazioni nel femminile *La bestia nel cuore* (2005) di Cristina Comencini e nello storico *Noi credevamo* (2010) di Mario Martone, ecco che il suo esordio registico acquisisce un nuovo valore. *La città ideale*, sceneggiato dallo stesso Lo Cascio, fu presentato in concorso al 69° festival di Venezia, dove venne accolto molto positivamente, per poi essere distribuito nelle sale nell'aprile del 2013. L'esigenza registica non nasce da un vezzo divistico, ma per confrontarsi con una prova performativa personale più complicata: riuscire a gestire la storia del film (e la tecnica), e al contempo auto controllarsi come attore. Nel film Lo Cascio è protagonista, ma non eccede nella recitazione, e lascia ampio spazio agli altri attori. Cast, tra l'altro, scelto con molta attenzione, senza inserimenti di inutili nomi altisonanti. Luigi Maria Burruano, Massimo Foschi, Alfonso Santagata e Roberto Herlitzka sono alcuni dei migliori attori teatrali, e questo conferma che Lo Cascio, per la prima volta nei panni di regista, ha prediletto attori che da un lato gli garantiscono qualità, ma dall'altro lo hanno obbligato a saperli gestire.

"Il traditore" (2019) di Marco Bellocchio

"La meglio gioventù" (2003) di Marco Tullio Giordana

La città ideale, pellicola che si situa tra il cinema d'impegno anni Settanta e le atmosfere metafisiche, ha certamente dei difetti, ma è lo stesso autore ad ammetterlo: *"La sceneggiatura è scritta da me e quindi porto le mie lacune, le mie imperfezioni, le mie passioni."*. E riguardo le sfumature kafkiane, che permeano il racconto (l'iter burocratico in cui il protagonista Michele Grassadonia viene risucchiato) e la fotografia (di Pasquale Mari), Lo Cascio lo conferma: *"È un autore che mi è molto caro, e il riferimento che uno può subito cogliere è 'Il processo di Kafka'* [...]. [Il Processo] *È fondato sul rapporto proprio con la legge, quello è il tema fondamentale. [...] Però a me di Kafka interessano innanzitutto le atmosfere, cioè il fatto dello sprofondamento da un momento all'altro... addirittura prima che cominci la prima pagina già in Kafka si è sprofondati nell'incubo. Qui* [ne La città ideale] *c'è un passaggio un po' più lento, ma da parte mia c'è il desidero che poi si arrivi a qualcosa di simile con i miei mezzi. Però quello che mi interessa di Kafka sono più altri scritti, per esempio 'La ricerca della verità'"*.

Questo esordio alla regia, pertanto, diviene un importante spartiacque nella carriera cinematografica di Lo Cascio. Un'esperienza, purtroppo non accolta molto bene dal pubblico, che lo ha completato come interprete, anche se le successive esperienze come attore sono molto meno proficue rispetto al decennio precedente. Permane quel suo zigzagare nei generi, che confermano la sua duttilità interpretativa, ma pochi ruoli in cui può rivelare la forza delle sue caratterizzazioni di personaggi realmente esistiti. Ne *Il traditore* (2019) di Marco Bellocchio, riveste superbamente il ruolo del mafioso Salvatore Contorno, che gli fa vincere sia il Nastro d'Argento che il David di Donatello come miglior attore non protagonista. Oppure in *Il signore delle formiche* (2022) di Gianni Amelio, in cui ha l'arduo compito di far rivivere Aldo Braibanti nel suo duro iter burocratico. Tra gli altri ruoli, molto intenso quello di *Lacci* (2020) di Daniele Luchetti, in cui interpreta un uomo comune, che vede lacerata la sua vita di famiglia per una scappatella. In *Chiara* (2022) di Susanna Nicchiarelli, pellicola che completa la trilogia femminista iniziata con *Nico, 1988* (2017) e proseguita con *Miss Marx* (2020), Lo Cascio riveste le vesti di Gregorio IX. I personaggi clericali sono sempre ostici, perché non soltanto la recitazione deve aderire al personaggio, ma la fisionomia del volto deve essere credibile, rendere quella sovranità e ieraticità propri di un Papa.

"Lacci" (2020) di Daniele Luchetti

Roberto Baldassarre

La posta del Dott. Tzira Bella

Scrivete a: Dott. Tzira Bella, C/O Laboratorio Veterinario della Dott.ssa Zira, Planet of the Apes.
Il Dott. Ubaldugo Tzira Bella

Denaro in Sardegna!

E ca ge fuit ora, fuit!

Dott. Tzira Bella

Ci scrivono dalla Sardegna, (che salutiamo con affetto assieme alle sue isolette minori), da quei luoghi belli, dove pastori e billionari si danno la mano, una volta nei club privé e l'altra nello stazzo o nell'ovile (zsu coile, lah!), due amiconi, un indigeno locale pastore e un imprenditore d'assalto, uomo di fine cultura, laureato di geometra in privato (per modestia) dopo dieci anni di studi matti e disperatissimi, con una tesi Sull'importanza delle sale da ballo per cuccare in Giacomo Leopardi.

Da Messina, con la motonave Matteo, si appo cumpresu bene, arriva in Sardegna un bastimento carrico carrico di Denaro: dinai, pilla, babbaajobas, sodhus, francus, paperi, billettus de banca! A Bancali! Tattari Manna! Lampu! E ita manera! Poco poco anche pure a noi! Giubillo tra i politici sardi e gli imprendi tori: *e finnalmente imprendiamo qualchi cosa pure anche noi!* Fiocanno le proposte per le grandi opere da realizzare con il denaro in arrivo: un colleggamento sottomarino per unnire Orune a Bitti cun zgente orgolesa, unna auto in strada a otto corsie per unnire Osidda a Bitti, Buddusò, Nule e Pattada, unna grandissima fabbrica capace di proddurre cinque miglioni di suitus de canna (zuffolli, come dite in continnente) da esportare in Qatar e ne li Mirati Aràbi, che queli comporano tutto che channo i soldi del petroglio e del gas! Alla notizia dell'arrivo di Denaro in Sardegna, un pollitico oriundo lombardo di grandissimo peso stanziato nell'isolla unas cantus giobias di molto, ha dichiarato comoso: *è un giorno luminoso oggi! E anche una notte luminosa. Evvai! Con tutti questi soldi in arrivo possiamo tenere la luce accesa H24! Ptruuu mella! Ajo che cene è!* Ah! Questa volta il governo e la Regione Sarda di Sardegna già cianno contentato, già cianno. Scrivo personalmente io di persona con la penna, io, zsu pastore, perché Caio Manlio Gracco è questi giorni analfabetico, cihà un callo di zuccheri che nonnà la forza neanche la per impugnare la pena di scrivere. Ooh, bellisceddus! Niente schersi, eh! Non dirrottate il denaro in continnente dove sempre piovvono soldi a dirrotto, e nos sempri sciugus! Che dera iscritto nei giornalli di carta con parolle scritte, eppoi che lanno detto pure nei telle e giornalli con parolle lette dal presentatore seduto a bellimbusto: *Denaro in arrivo in Sardegna, alla Banca di Bancali di Sassari Tattari Manna!* Io fidducioso sono che l'amico Triatore connosce benne alte cariche del governo di Roma che anche unu poghededdu sarde sonno. Che sennò a Triatore celo facciamo tornare in su in Cuneo da dove che ne è uscito al mondo. Nato, lah!

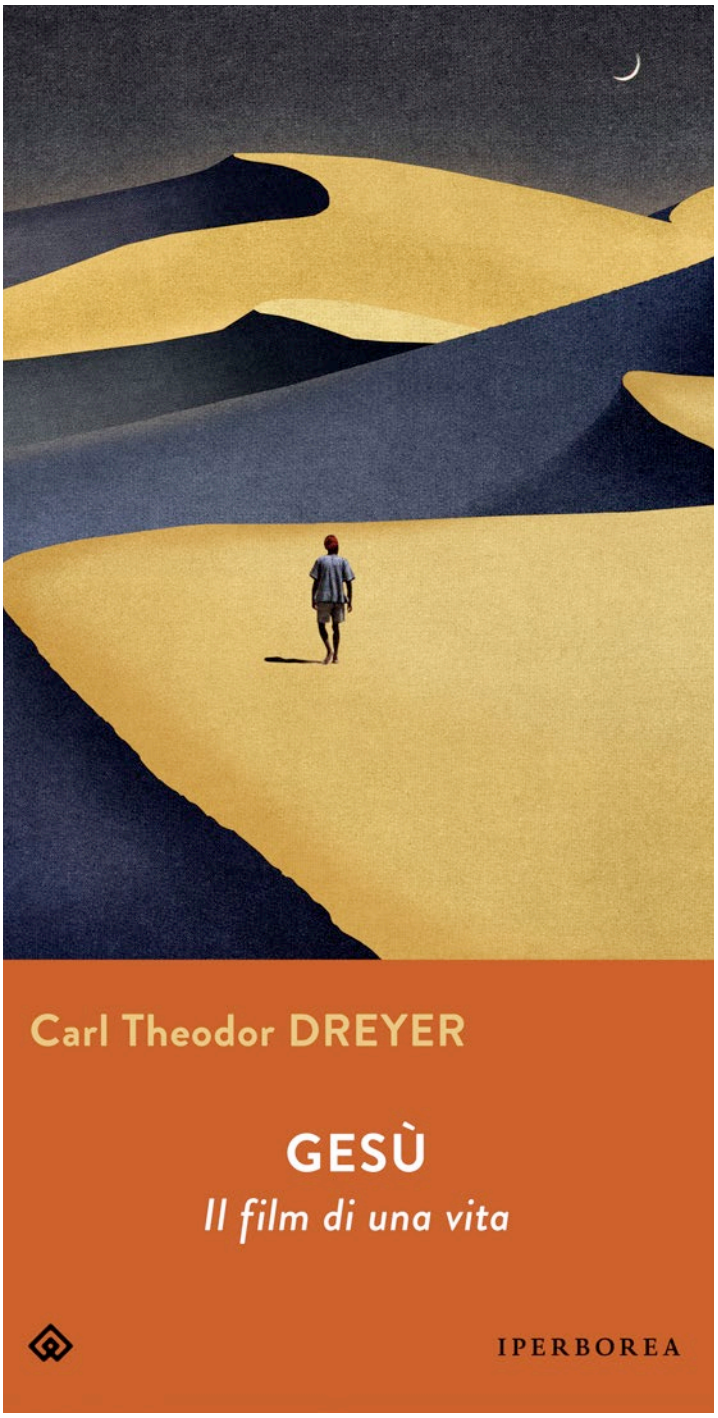
Battore Callacrabittu & Caio Manlio Gracco Triatore

Abbiamo ricevuto

Carl Theodor Dreyer

Gesù. I film di una vita

A cura di Marco Vanelli
Prefazione di Goffredo Fofi
Iperborea



Dall'introduzione di Marco Vanelli
[...] Certo la figura di Gesù ha sempre affascinato Dreyer, che aveva già realizzato una parziale messa in scena del Vangelo in *Pagine dal libro di Satana* (1921). Ma il lavoro certosino, quasi maniacale, che il regista ha messo in atto per scrivere questo testo, servendosi soprattutto della pubblicistica ebraica, lo ha portato a un confronto nuovo, quasi conflittuale, con il Cristo, lasciandoci il ritratto di un Gesù contestualizzato nell'ebraismo del suo tempo, alternativo e insofferente, deliberatamente provocatore, un po' mago e taumaturgo, un po' velleitario annunciatore di un messaggio troppo in anticipo sui tempi.
[...] In particolare l'obiettivo dichiarato di Dreyer era di scagionare gli ebrei dall'accusa di deicidio per assegnarne l'esclusiva responsabilità ai soli romani, paragonati, come sappiamo, ai nazisti. A differenza di quanto avviene abitualmente, qui la storia archetipica non serve a leggere il presente, ma è il contrario: sono i fatti recenti a riplasmare il passato. Dreyer ci tiene a difendere la sua tesi: non soltanto i farisei, gli scribi e i sommi sacerdoti non sono la causa della morte di Cristo, ma addirittura si dimostrano sempre benevoli e disponibili nei suoi confronti, pur impossibilitati, per la loro fede e cultura, a comprenderlo. E se le parabole e gli insegnamenti di Gesù ci vengono riproposti con una sostanziale fedeltà al testo evangelico, i fatti narrati spesso si prendono delle libertà drammaturgiche tali che un film simile avrebbe avuto difficoltà a essere accettato non solo, come temeva Dreyer, nei paesi cattolici, ma in qualunque altro contesto cristiano. Due, in particolare, gli aspetti più controversi: la figura di Maria e la passione.
Maria compare una sola volta. Siamo nella Sinagoga di Nazareth, è sabato. Prima di entrare, Gesù guarisce una donna curva da 18 anni. Il capo della sinagoga lo rimprovera amichevolmente perchè non ha rispettato la festa. Gesù tratta i presenti da ipocriti, poi legge e commenta il profeta Isaia. Tra gli altri ci sono i suoi fratelli, scandalizzati. Sua madre piange mentre le sorelle di Gesù cercano di consolarla. Gesù è considerato pazzo dai suoi familiari e viene ripudiato. [...]
Quella della morte di Gesù è poi l'altra grande alterazione del dettato evangelico. Tutta la sequenza della via crucis è mostrata alternativamente al rito di incensazione nel Tempio di Gerusalemme. Sul Golgota si consuma il sacrificio di Gesù che rimanda alle tante passioni già viste nei film di Dreyer (in particolare quella di Giovanna), ma nel Tempio continua a celebrarsi un rito antico che la morte di Gesù non annulla e non sostituisce. Rappresentano due mondi che si sono incontrati ma non si sono capiti. E se c'è una colpa, non è degli ebrei. Gesù muore ma il suo Spirito vive, come chiosa Dreyer nelle ultime righe; è vero, la parola Spirito è scritta con la maiuscola, ma a quale spirito allude: allo Spirito santo di Dio o più genericamente a ciò che non è materia e che sopravvive nelle parole di un filosofo come nelle opere di un regista?
Gesù muore da solo sulla croce, per opera dei romani come viene abbondantemente ribadito. Intorno a lui non ci sono nè gli apostoli nè sua madre. E non si accenna ad alcuna Risurrezione. [...]

Il lavoro del cinema non deve essere inteso come un lavoro di tipo industriale. Il regista deve considerarlo un gioco, un gioco meraviglioso, o, se lo preferisce, come un «sogno da desti», perchè un tale sogno fa sì che gli elementi del bello siano intrisi d'irrealtà e quindi, una volta realizzati in film, distacchino l'azione dalla banalità quotidiana per renderla al prodigioso mondo della poesia.
Carl Theodor Dreyer, 1967

«Dreyer si è imposto come uno dei grandi artisti del Novecento, e di certo non solo nella storia del cinema.»
Goffredo Fofi, Avvenire

«Dreyer è un maestro del dettaglio.»
Berlingske Tidende

Carl Theodor Dreyer
Gusù. I film di una vita
A cura di Marco Vanelli
Prefazione di Goffredo Fofi
Iperborea
pp. 432 – 19,50€ ISBN 9788870916638
numero di collana: 363

Festival

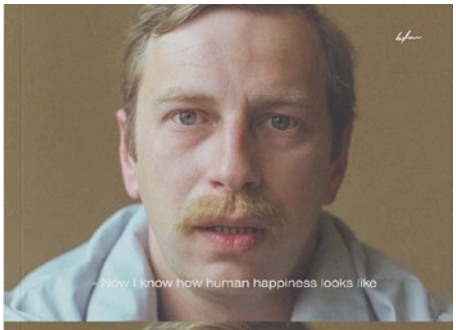
BFM41Film Meeting, quello sguardo particolare sul cinema dell'est

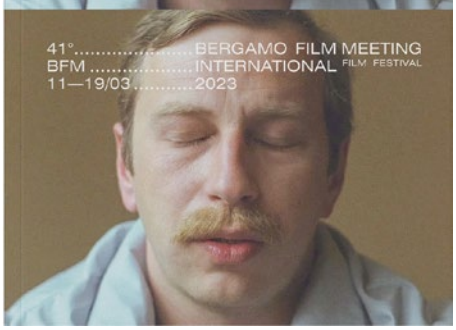
Giovanni Verga

Ormai è una tradizione consolidata. Bergamo Film Meeting, giunto al rispettabile traguardo della 41esima edizione (11-19 Marzo), ha da sempre avuto un occhio di riguardo per le cinematografie dell'Est Europa. Solo negli ultimi anni infatti ha dedicato retrospettive a registi come l'ungherese Bela Tarr, il polacco Jerzy Skolimowski, lo sloveno Karpo Godina, alla nouvelle vague cecoslovacca e Milos Forman, al "nuovo" cinema ungherese, al sovietico Aleksandr Medvedkin. Per non parlare dell'esplorazione delle scuole d'animazione ceca e slovacca, polacca, slovena: una presenza costante che ha sempre distinto la manifestazione. E anche quest'anno (11-19 marzo) la consuetudine è stata rispettata. A partire proprio dell'animazione, che è stata anche in questa edizione uno dei suoi punti di forza, con una retrospettiva completa della regista e animatrice ceca Michaela Pavlátová, composta di 26 titoli tra corti e lungometraggi, comprese due *live action*, nei quali emergono tutti i tratti della sua poetica: ritmo incalzante, humour nero, stile elegante e un grande talento nel condensare in pochi minuti relazioni e sentimenti umani. La praghese Michaela Pavlátová esordì nel 1987 con il cortometraggio d'animazione in 2D - tecnica ricorrente nella sua filmografia - *Etuda z alba* (Studio da un album) in cui, con un tratto scarno e un umorismo beffardo, erano già chiare le caratteristiche stilistiche e tematiche della sua filmografia. Il successivo *Řeči, řeči, řeči* (Parole, parole, parole, 1991) fu la rappresentazione visiva dei pensieri e dei discorsi che affollavano un bar pieno di persone: la creatività e l'originalità con cui rappresentò l'ordinaria quotidianità vennero notati addirittura dall'Academy, che le attribuì una nomination agli Oscar per il miglior cortometraggio d'animazione. Da questo momento Michaela Pavlátová raggiunse una riconoscibilità e consensi tali da diventare, a tutti gli effetti, la regista d'animazione della nuova generazione forse più riconosciuta a livello internazionale, mettendo d'accordo critica e pubblico. Con *Repete* (Ripetere, 1995), grazie ancora alla combinazione tra raffinatezza stilistica e sarcasmo, valorizzati da un'animazione con disegno a pastello, conquistò l'Orso d'oro per il miglior cortometraggio a Berlino. Dal 1998 al 2002 si divise tra Praga e San Francisco, dove lavorò come direttrice artistica per lo studio d'animazione Wildbrain Inc. e diresse il suo primo lungometraggio in live action, *Nevěrné hry* (Giochi infedeli), che rifletteva sulle dinamiche di coppia e la ricerca di armonia coniugale. Nello stesso tempo, confermò la sua versatilità producendo corti d'animazione per poi arrivare, nel 2008, al secondo lungometraggio di fiction, *Děti noci* (Gufi notturni). Nel 2021 ha diretto *My Sunny Maad*, primo lungometraggio tutto d'animazione che, mantenendo il suo tipico tratto essenziale ma elegante, ha messo da parte l'humour nero per raccontare una storia d'attualità attraverso gli occhi di una donna europea che, per amore, si trasferisce a Kabul. Il festival, che si è aperto con la proiezione di *Psycho* (1960) di Alfred Hitchcock sonorizzato dal vivo dall'Orchestra Sinfonica Giovanile di Milano, ha proposto oltre 150 film tra lungometraggi, documentari e corti distribuiti tra le tradizionali sezioni della *Mostra Concorso*, *Visti da Vicino* rivolta al cinema documentario, ed *Europe,Now!*, dedicata al cinema europeo contemporaneo, che ha presentato le personali complete della regista franco svizzera Ursula Meier e del belga Jaco Van Dormael. Infine, anteprime, proiezioni speciali e retrospettive.

Tra queste ultime c'è stato l'omaggio alla regista romena Kira Muratova, nata nel 1934 da padre russo e madre rumena a Soroki, ora in Moldavia, di cui Bergamo film meeting ha mostrato la retrospettiva completa. La sua storia professionale e personale si dipana tutta nel blocco dell'Est negli anni della Guerra fredda. Nel 1962 si diploma a Mosca dopo aver seguito i corsi del VGIK (*Vsesojuznyj Gosudarstvennyj Institut Kinematografij*) per poi trasferirsi a Odessa al seguito del marito, il regista ucraino Aleksandr Muratov. Il suo primo lungometraggio, *Brevi incontri* (*Korotkie vstreči*, 1967), storia di un triangolo amoroso, viene bloccato dalla burocrazia e dalla censura, ma il suo stile salta subito all'occhio per l'anticonvenzionalità: uso intensivo del flashback, un lavoro di cesello sull'inquadratura e una inconsueta affinità con il "cinema nuovo" degli anni Sessanta (in particolare nell'Europa dell'Est) e con le varie nouvelle vague del mondo. La censura colpisce anche il film successivo, *Lunghi addii* (*Dolgie provody*, 1971), storia di un tormentato rapporto tra madre e figlio, che riceve il premio FIPRESCI al festival di Locarno, e che uscirà in Unione Sovietica solo nel 1987. La Muratova è particolarmente attenta ai drammi individuali: i suoi film, ambientati tra le classi più subalterne, rivelano una capacità rara nell'osservazione dell'animo umano. Prima della caduta del Muro era praticamente sconosciuta, ma dopo l'avvento di Michail Gorbačëv e della "glasnost", comincia a farsi conoscere anche fuori dalla cortina di ferro e le sue opere girano nei festival internazionali. Dopo il 1986, realizza i suoi lavori più importanti sempre negli studi di Odessa. Tra questi *Sindrome astenica* (*Astenicheskij sindrom*) del 1989, per il quale riceverà l'Orso d'argento al Festival di Berlino. Questo lungometraggio

segue a pag. successiva





BFM41 - 2023 Catalogo

"Obywatel" - Il cittadino. Polonia (2014) di Jerzy Stuhr

Kira Muratova (1934 - 2018)

"Sredi serykh kamney" - Tra le pietre grigie (1983) Russia, Ucraina di Kira Muratova

segue da pag. precedente

è particolarmente significativo, perché racconta la crisi esistenziale e lo smarrimento provocati nel Paese dal passaggio alla perestroïka. Quella che un tempo veniva comunemente chiamata ipocondria, o "melanconia nera", diventa ora la sindrome astenica che sembra diffondersi nella società alla fine dell'era sovietica: una donna in lutto, una scrittrice che non riesce più a stare sveglia, un insegnante e tanti altri personaggi ci conducono in un mondo che sembra aver perso ogni punto di riferimento.

Ma il pezzo forte del festival è stata la retrospettiva del poliedrico e talentuoso attore e regista polacco Jerzy Stuhr, praticamente sconosciuto in Italia. Forse qualcuno lo ricorda per la sua partecipazione ad *Habemus Papam* di Nanni Moretti, ma niente di più. Invece è stato un originale e versatile uomo di spettacolo, dividendosi tra recitazione e regia cinematografica e teatrale. Nella sua lunga carriera iniziata a metà anni Settanta, Stuhr è stato uno degli attori più popolari del cinema polacco, prediletto da Zanussi, Andrzej Wajda e soprattutto Krzysztof Kieślowski, per il quale interpretò, fra gli altri, *Il cineamatore* (*Amator*, 1979), *Decalogo 10* (*Dekalog, dziesięć*, 1989) e *Tre colori - Film bianco* (*Trois couleurs: Blanc*, 1994). Parallelamente, sotto la regia di Jerzy Jarocki e Andrzej Wajda, si cimenta a teatro con i classici russi (Čechov, Gogol, Dostoevskij) e con Shakespeare; intraprende una fortunata carriera televisiva di comico e intrattenitore con l'attore Bogusław Sobczuk e come regista, insegnante di teatro e attore, riceve il ruolo di Ambasciatore del teatro polacco in Italia. Da questo momento consolida il rapporto con la nostra cultura, attraverso l'incontro con artisti di teatro e di cinema tra cui Nanni Moretti che lo chiamerà anni dopo per *Habemus Papam*.

Negli anni '90 dirige diverse opere shakespeariane, poi con Wajda e Kieślowski inizia a cimentarsi con la regia cinematografica in qualità di assistente, fino al debutto dietro la macchina da presa nel 1995, con *Spis cudzołożnic*, tratto da un romanzo di Jerzy Pilch; quindi due anni dopo firma il suo secondo film, *Storie d'amore* (*Historie miłosne*, 1997), dedicato al maestro Kieślowski, morto l'anno precedente. Il film, presentato in concorso a Venezia, vince il *Premio Fipresci* e altri riconoscimenti.

Ritorna a Venezia due anni dopo con *Sette giorni nella vita di un uomo* (*Tydzień z życia mężczyzny*, 1999), che racconta la storia di sette casi di un magistrato. Il successivo *Il grande animale* (*Duże zwierzę*, 2000), porta ancora l'impronta del "padre" prediletto Kieślowski, che era stato autore della sceneggiatura. Nel 2003 dirige *Che tempo fa* (*Pogoda na jutro*), la storia del ricongiungimento di una famiglia dopo la fuga dalle persecuzioni del regime, mentre, di nuovo a Venezia, nel 2005 gli viene consegnato il Premio Bresson alla carriera. Nel 2007 è autore, regista e interprete di *Korowód*, un racconto morale che inizia dalla risposta a una chiamata di un telefonino abbandonato sul treno da uno sconosciuto.

Giovanni Verga

Derek Jarman, colori e libertà

Benedetta Pallavidino

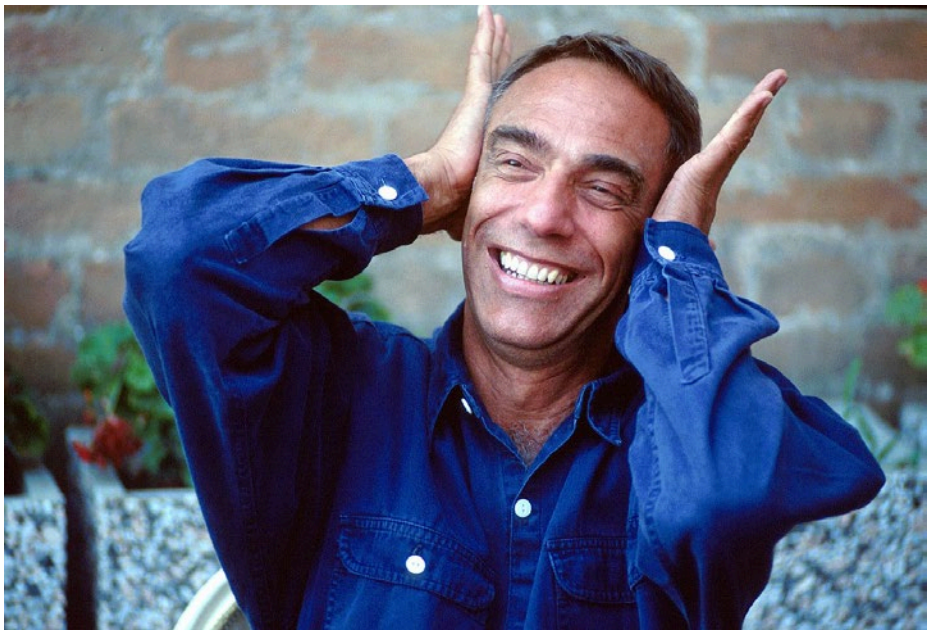
Una degli sguardi più liberi, coraggiosi, estremi e sperimentali è quello di chi finirà il suo cammino terreno nella cecità senza mai perdere forza, passione e attenzione per il colore. Dal metaforico al realistico, una parabola che vive di simbolismi e connubi giudicati improbabili, ribelli e scandalosi – dunque condannabili: la vita e l'arte sono i colori e le sfumature che riempiono la stessa tela, lo stesso schermo, e spazio scenico quando si parla di Derek Jarman. Dimenticato perché difficile o perché provocatorio? In occasione del ritorno in sala, a trent'anni dall'uscita e dalla vittoria del Teddy Award a Berlino, di *Wittgenstein*, uno dei tasselli più complessi di una filmografia multiforme, ci si accorge di come, oggi quasi più che allora, la scomodità di una libertà formale ed espressiva, pretesa e ricercata con tenacia e militanza, disorienti. Forse perché Jarman è, a suo modo, antesignano di una serie di battaglie e di provocazioni attribuite ad autori osannati da pubblico e critica – anche sopravvalutati. Forse perché il suo linguaggio, tagliente, irregolare, onesto nel suo essere evocativo e iconoclasta è talmente diretto da non lasciare scampo: come può uno schermo blu paralizzare per novanta minuti con la sola forza del suono e della parola? Può, smuovendo la sensibilità, trascendendo da ogni regola di visione e di ascolto, spogliando di ogni difesa lo spettatore, trattandolo da essere umano e non pubblico pagante.

Passando in rassegna la filmografia di Jarman ci si immerge in un instancabile tentativo di dare libera espressione a tematiche tabù, attraverso le più disparate ambientazioni e contestualizzazioni storiche: tempo e spazio sono tasselli mobili di un mosaico che vive di narrazione e forma, che unisce generi e mezzi – teatro, cinema, documentario, videoclip – facendosi portatore di messaggi politici e sociali tra realismo, surrealismo e postmoderno. Da scenografo di Ken Russel, di cui, di tanto in tanto raffina l'estetica, esordisce nel 1976 con *Sebastiane*, dirompente rivisitazione del martirio di San Sebastiano in chiave lgbtqi: a seguito del rifiuto delle avances di un centurione, il soldato romano Sebastiano viene ucciso, trafitto da numerose frecce. Non è solo la riscrittura a generare scandalo, almeno non quanto la messa in scena di una nudità esibita e naturalizzata e la libertà dei numerosi rapporti

"Wittgenstein" (1993)

sessuali consumati tra i soldati a riposo e tra le guardie incaricate di sorvegliare il prigioniero. Scene dilatate, avvolte da una natura arida e paradisiaca, che matureranno e diventeranno il corpus figurativo e visivo in *The Angelic Conversation* (1985), dove l'amore tra due giovani, alternato ad un paesaggio in quotidiano mutamento – immagine romantica dei sentimenti umani espressi dalla natura – è accompagnato, cullato e interpretato attraverso la lettura fuoricampo – è la voce di Judi Dench – di alcuni fra i più noti sonetti di Shakespeare. Eppure, la provocazione non è esclusivamente sessuale, ed è così che il termine *queer* ottiene nella poetica di Jarman una connotazione totalizzante, applicabile ad ogni registro, ma

segue a pag. successiva

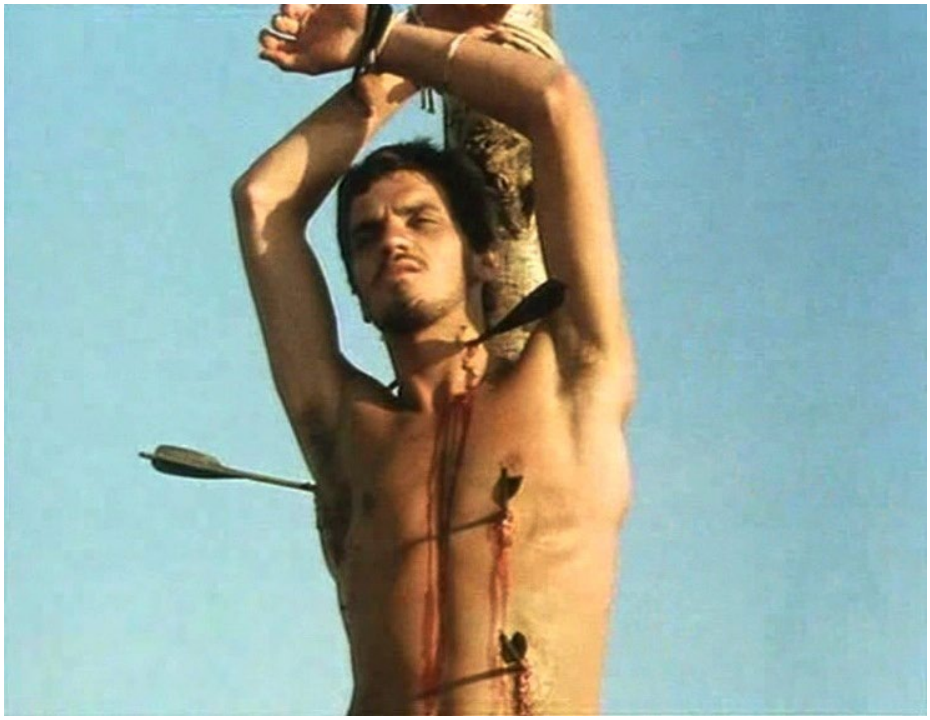


Derek Jarman (1942 - 1994)

segue da pag. precedente

applicabile alla storia e alla contemporaneità di una Gran Bretagna in mutamento, culturale e politico. *Jubilee* (1978), costruito sul paradossale legame tra le due Elisabette, regine britanniche, porta la regina cinquecentesca a visitare – grazie alla magia di Ariel, spirito di memoria shakespeariana – il suo paese in occasione del giubileo per i venticinque anni di regno di Elisabetta II. Ciò che viene mostrato, con sguardo tra il documentaristico e avanguardista, messo in scena da attori non professionisti, è la decadenza di un paese che ha perso ogni riferimento storico o culturale, trasformato dagli interessi economici e dalla necessità di soddisfare esclusivamente i bisogni primari. A muoversi in un caos imperante e irreversibile sono giovani gang di punk che si concedono ogni genere di eccessi nella speranza di dar sfogo alla loro rabbia verso il sistema e chiunque cerchi di placare la loro furia. Il film, primo a mettere in scena il mondo punk, venne accusato di eccessiva indulgenza per poi diventare un cult generazionale, cardine di un filone che si occupa di raccontare e valorizzare la diversità. Lo stesso sentimento di rabbia e disappunto verso la perdita di valori culturali viene espressa, ancora più aspramente – con maggior rigore – un decennio dopo con *The Last of England* (1987), forte critica verso i cambiamenti degli anni Ottanta e la politica introdotta da Margaret Tatcher.

Una terza via di racconto che combina abilmente pulsioni umane e critica sociale e politica, è quella della biografia storica o dell'adattamento cinematografico di opere teatrali. *Caravaggio* (1986), uno fra i titoli più noti del regista, utilizza l'ambiguità di una vita corrotta e maledetta, vissuto in uno dei secoli più bui della storia europea, per raccontare la crudeltà e brutalità degli scellerati atti del pittore barocco, insieme alle mortifere passioni sessuali che l'hanno accesa, fino a riflettersi nella sua arte. Michelangelo Merisi, Ranuccio e Lena intrattengono una relazione a tre che genera furore, rabbia e morte, ma che ispira l'anima d'artista, nutrita dalla forza e dal vigore della passione carnale e della violenza. Caravaggio, uomo e artista, che muore tra le piaghe e i deliri della malaria è alter ego



"Sebastiane" (1976)

di Jarman, devastato dall'AIDS, proprio come lo è Ludwig Wittgenstein, protagonista del film del 1993. *Wittgenstein*, è un'opera dalla mes-

"The Last of England" (1987)

sa in scena brechtiana che riflette sul valore del linguaggio – narrativo, filmico, filosofico – attraverso il confronto con svariati personaggi che, tra colori sgargianti, paradossi, e sillogismi, snocciolano la loro vera natura e la loro visione del mondo, dei sentimenti e dell'essere uomini o donne. Colori vorticosi che ulteriormente infittiscono la trama di sfumature cangianti della riflessione a tutto tondo di Jarman che, presto, solo un anno dopo, sfumerà nel blu del commiato.

Allo Shakespeare evocato di sovente, si affianca Christopher Marlowe – acerrimo rivale – chiamato all'appello dal cineasta britannico per dare nuova lettura, a cavallo tra i tempi, del suo Edoardo II. Commistione di generi e di registi, fulgidamente politico e postmoderno, *Edoardo II* (1991), premiato a Venezia con la Coppa Volpi a Tilda Swinton mette in scena la condanna di un amore omosessuale che milita e non si arrende, che sopravvive fino alla sventura. Una narrazione che vive tra i secoli e che si nutre di innumerevoli riferimenti freneticamente alternati in una sinfonia di immagini e suoni che genera un ennesimo manifesto di poetica in fase di maturazione. Emblema di un queer intriso di lirismo e passione, libertà e resistenza. Non c'è un lieto fine, nell'arte come nella vita e Jarman ne è consapevole, per questo dedica i suoi ultimi mesi di vita, ormai cieco, alla realizzazione di *Blue* (1994), un testamento artistico, ma anche un evocativo e ispirato racconto della quotidianità di chi è segnato, non può fermare la corsa del virus e la sua manifestazione. Non ci sono più alter ego, solo la voce del regista che con poetica rassegnazione cerca nuova casa nello spettatore perché accolga le sue parole, che sono cronaca e sentimento, che non portano plateali provocazioni – quelle che cerca chi guarda e ascolta – ma lasciando il segno con un'ultima tonalità sotto cui la tela cede, si squarcia, lascia posto al vuoto, della nostalgia, dell'oblio, mentre i lembi strappati tentano di ricongiungersi per dare nuova forma, nuova vita all'operato di un artista geniale.

Benedetta Pallavidino

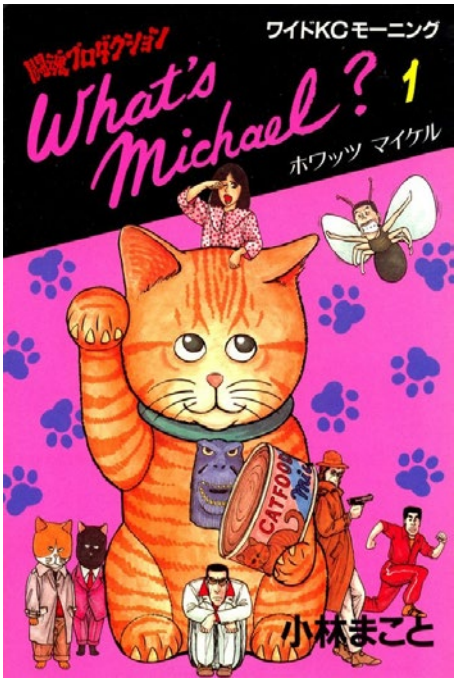
"Caravaggio" (1986)

I grandi prodigi felini di What's Michael, icona degli anni 80

Ali Raffaele Matar

In un'ipotetica lista dei fumetti migliori al mondo (non certo per meriti commerciali, ma per un'infinità di altri pregi contenutistici), per obiettività dovrebbe apparire anche *What's Michael* di Kobayashi Makoto. È un dato di fatto: si tratta di uno dei titoli più spassosi, originali e disegnati meglio che la nona arte abbia visto nel corso dei decenni. A renderlo più appetibile, sicuramente, ha influito il fatto che sia un fumetto su (e con) i gatti e, si sa, poche cose sanno destare l'attenzione più di un felino. Non a caso, quando il misterioso street artist Bansky nel 2015 è stato a Gaza per osservare e mostrare al mondo i disastrosi effetti dell'attacco israeliano, ha scelto di ritrarre proprio un gatto sul muro di un palazzo distrutto. Questo perché – ha spiegato in rete lui stesso – la gente tende a restare ipnotizzata dai gattini più che dalle immagini di guerra. Fumetti sui gatti, in fondo, ci sono sempre stati: dall'irriverente Fritz di Robert Crumb (ideato nel 1959) a Garfield di Jim Davis (la cui prima striscia risale al 1978), la strada per arrivare a Michael di Kobayashi è stata lastricata dai graffianti miagolii dei suoi innumerevoli colleghi cartacei. Pubblicato a partire dal 1984 sulle pagine della celebre rivista Morning, *What's Michael* è stata la risposta di Kodansha alle commedie esilaranti che stavano facendo la fortuna degli altri colossi editoriali del periodo. Se in casa Shueisha, in quegli anni, si poteva contare su *Stop! Hibari-kun* (di Eguchi Hisashi) e *Dr. Slump e Arale* (di Toriyama Akira, autore di Dragon Ball) e in quel di Shogakukan *Doraemon* (di Fujiko F Fujio) e *Urusei Yatsura* (di Takahashi Rumiko) stavano dando parecchie soddisfazioni a livello di vendite, la Kodansha con *What's Michael* è riuscita a trovare la sua gallina dalle uova d'oro. Cosa rende, tuttavia, il fumetto di Kobayashi migliore dei restanti titoli sui gatti che si susseguono da sempre in mille salse? Certamente, il suo humour intelligente, parodico, mai volgare, tutt'altro che banale, che si sposa alla perfezione con la raffinatezza delle illustrazioni dell'autore, un misto di grazia, espressività e realismo. Ma il punto di forza della serie è anche da ravvedersi nell'inesauribile creatività e varietà alla base degli episodi. Michael, gatto soriano dal pelo arancione, è protagonista di situazioni di volta in volta completamente diverse. Padroni e ambientazioni cambiano di capitolo in capitolo, così come diversi sono i ruoli che veste Michael, un attore feticcio capace di dimostrare in ogni occasione il proprio talento trasformista, mantenendo pur sempre le sue innate caratteristiche feline. Ed è proprio sul rapporto tra gatti e umani, e sulle reciproche modalità di interazione nel quotidiano, il fulcro su cui si basa la comicità dell'opera. Un altro degli aspetti che conferisce lo status di evergreen alle avventure del gatto di Kobayashi è la mole di omaggi alla cultura pop del periodo. Michael ama ballare. Ed è talmente bravo da sorprendere... Michael Jackson in persona, che appare tra le pagine in varie occasioni. È infatti al celeberrimo Michael Jackson che il gatto di Kobayashi deve il proprio nome. Ma il geniale autore di *What's Michael* non si limita al re del pop e scomoda chiunque: da *Hello Kitty* al manga hard boiled di Saito Takao, *Golgo13*; dal re del gag manga Akatsuka Fujio (inedito in Occidente) al nostro Lucio Fontana, fino ad arrivare addirittura a citare i modelli di Toyota di quegli anni. Una cosa che rende oggi, di fatto, *What's Michael* una vera icona degli intramontabili anni Ottanta. Le strisce di *What's Michael* hanno ispirato una serie animata fedele allo spirito dell'opera originale. Se, però, nel fumetto, ogni episodio mostra Michael alle prese con situazioni e padroni diversi, la controparte animata presenta un cast stabile dove Michael è il gatto fisso di un fumettista e della sua compagna, mentre la temuta Miaozilla/Nyazira vive nella villa di un'attrice famosa mentre Shinnosuke è il cane della famiglia allargata dei vicini di Michael. La serie è stata anche trasmessa in Italia nei primi anni Novanta, contestualmente alla pubblicazione di alcuni degli episodi del fumetto su Kappa Magazine. Star Comics, nel 2019, ha scelto di ripubblicare in sei volumi la versione integrale del fumetto, aggiungendo un ultimo volume completamente inedito che recupera i 18 capitoli a colori, più lunghi delle consuete 8 pagine dedicate alla serie in bianco e nero, realizzati decenni dopo la fine della serializzazione su Morning, in cui l'autore fa apparire, accanto al gatto, ormai stanco e invecchiato, anche le "peccatrici" protagoniste di *Chichonmachi* (tradotto in Italia nei primi anni Duemila con il titolo di *Porompompin*) così come altri deliziosi easter eggs tipici della sua vena umoristica. Una di quelle cose talmente belle che si vorrebbe non finissero mai.

Ali Raffaele Matar



"What's Michael" - copertina prima edizione

"What's Michael" - copertina nuova edizione

Lo stile espressivo di Kobayashi

Una vignetta tratta da "What's Michael"

A proposito di Sanremo. Che schifo

Forse gli italiani non meritano Sanremo ma certo Sanremo merita gli italiani

Sanremo non significa niente, e non a caso ho partecipato con "Gianna", che non significa niente.
(Rino Gaetano, in Massimo Cotto e Emiliano Barberini, Ma il cielo è sempre più blu, 2004)

Vincere a Sanremo è molto utile. Per due settimane hai una buona risposta se qualcuno chiede: novità?
(Daniele Luttazzi)

Antonio Loru

Sanremo 2023 non si è fatto mancare e non ha fatto mancare nulla a un pubblico affamato di cose scontate, scandali sponsorizzati, baci etero, omo, lascìvie saffiche. Scherzosi coiti mimati tra maschietti. Cose all'ordine del giorno da millenni, nei finti scontri tra giovani e giovanissimi, cervi a primavera riscaldati dalla dolcezza del tempo e dall'esubero ormonale tipico degli anni verdi. Bene, bravi, sette più! Da *Mettete dei fiori nei vostri cannoni* a *Mettete i fiori sotto i nostri talloni*, talloni di pseudo artisti felloni. Una rima vale l'altra, sostituite, a piacer vostro si diceva in altri tempi. Quanta stupida violenza, quanto disagio psichiatrico in quelle pretese performances, quelle penose esibizioni, più adatte a un Fight Club (un circolo di combattimenti clandestini) che a un Teatro dove vorrebbero farci credere si tenga il Festivàl della Canzone italiana (quale?) e invece ogni anno di più che passa, manda in onde il sordido spettacolo della condizione umana in cui versa l'italiano medio, o come preferisce il lè-sicàrio di oggi dalle nostre parti: *tipo italiano, lah!* Che dire poi dell'imbarazzante (ed evidentemente imbarazzata) presenza del Presidente della Repubblica al Teatro Ariston a Sanremo? Niente! Che vuoi dire? Quando le parole non ci stanno non ci stanno. Ringraziamo commossi la seconda carica istituzionale italiana per non aver presenziato di persona personalmente all'annuale kermesse psico-socio-canora. Qualche parola merita invece una presenza oramai abituale nella città dei fiori che anche quest'anno l'ha visto leggiadramente sfilare: l'ex comico Roberto Benigni e la sua parabola dalle stalle (la meravigliosa Televacca alias Onda libera) alle sguaiate stelline sanremesi: Benigni Roberto uno che ormai con la sua insulsa logorrea trasforma in nauseabondo pastone per teledipendenti tutto ciò che indegnamente porta su un palco: si tratti della Bibbia, della Commedia di Dante, della Costituzione Repubblicana, della dichiarazione d'amore a reti nazionali unificate per la consorte, della lista della spesa al supermercato. Stessa picchiata e tonfo di stile al cinema: dalla grazia e l'intelligenza di film come *Berlinguer ti voglio bene* (di Giuseppe Bertolucci), Il *Pap'occhio* (di Renzo Arbore), *Johnny Stecchino*, Il *mostro*, *Il piccolo diavolo*, *Non ci resta che piangere*, (Benigni, Troisi), agli orrori de *La vita è Bella*, *Pinocchio*, *La tigre e la neve*. Dice: *La vità è bella* è stato premiato nel 1999 con l'Oscar come miglior film in lingua straniera e lo stesso Benigni come attore protagonista. Quando si dice chiudere un millennio a schifio! Questa è la conferma della pessima qualità del film, della sua deprecabile ricostruzione storica, una storiella strappalacrime alla *Bambi* che tanto piace agli americani, cowboys-marines che arrivano giusto giusto in tempo a liberare i pochi internati rimasti ancora biologicamente vivi nei lager tedeschi. Con buona pace della verità storica. È difficile capire la meteora Benigni, forse solo le sue pubbliche frequentazioni politiche degli ultimi decenni potrebbero in qualche maniera spiegarne la metamorfosi. Umberto Eco è morto. Purtroppo: così come ormai più di sessanta anni fa scrisse la *Fenomenologia di Mike Bongiorno* oggi potrebbe scrivere quella dell'ex comico di Castiglion Fiorentino. Ah! Robertaccio! Perché non Rober'tacci? Con grande rammarico suo (e nostro) non è potuto intervenire di persona

sul palco del metaverso ligure il presidente ucraino Volodymyr Oleksandrovych Zelenskyy, uomo di spettacolo apprezzato in tutto il mondo, o quasi. Ha mandato in vece una lettera, letta da un oramai esausto Amadeus alla chiusura dopo cinque (5) giorni di massacrante maratona canora: *Cari partecipanti, organizzatori e ospiti del festival! Da più di sette decenni, il festival di Sanremo si sente in tutto il mondo. Si sente la sua voce, la sua bellezza, la sua magia, la sua vittoria. Ogni anno sulle rive del Mar Ligure vince la canzone. Vincono la cultura e l'arte. La Musica vince! E questa è una delle migliori creazioni della civiltà umana. Ringrazio il popolo italiano e i suoi leader che insieme all'Ucraina avvicinate questa vittoria. Auguro il successo a tutti i finalisti e dal profondo del mio cuore voglio invitare i vincitori di quest'anno a Kyiv, in Ucraina, nel Giorno della Vittoria. Nel Giorno della nostra Vittoria! Questa Vittoria oggi viene creata e ottenuta in condizioni estremamente difficili. Grazie ai nostri difensori! Grazie al loro coraggio, indomabilità, invincibilità. Centinaia di canzoni sono già state scritte su questo, e ne ascolterete una oggi. E sono sicuro che un giorno ascolteremo tutti insieme la nostra canzone della vittoria!* Il corsivo non è un riassunto! Nooo! È la lettera per intero. Dobbiamo apprezzare e riconoscere la fatica spesa, non deve essere stato facile elaborare l'*Epistola agli italiani* a uno che apertis verbis definisce Sanremo: *una delle migliori creazioni della civiltà umana*! Non è qui il caso di toccare un argomento così grave come la guerra civile russo-ucraina che vede impegnati in chiaroscuro la Federazione Russa contro l'Ucraina, gli USA e la Nato. Consiglio, però a chi è rimasto ancora davvero un pizzico di *buona volontà* di andarsi a rivedere le *profezie* di Giulietto Chiesa datate 2015 sul pericolo di un'imminente *Terza Guerra Mondiale*; gli interventi del sociologo Alessandro Orsini, in carta e video, gli articoli e gli interventi di Marco Travaglio, del giornalista e scrittore ma soprattutto polemista Massimo Fini, dello storico, filologo e saggista Luciano Canfora. Troppo di parte? Quale parte? Faziosi? Estremisti? O forse comunisti? Dai! Scherzavo!! Quest'ultima era un'iperbole. *Last but not least*, tutt'altro, tra questi certamente il primo per importanza, il Pontefice del cattolicesimo mondiale, Papa Francesco, al secolo Jorge Mario Bergoglio. Perché, se il *Santo Padre* dichiara con la Sua consueta simpatia di uomo che sa vestire bene i panni dell'uomo comune, si fa per dire, tanto per fare un esempio: di preferire l'impepata di cozze alla frittura di paranza, tutti i giornali, le televisioni, quella di Stato a reti unificate, i social, riportano con enfasi la straordinaria rivelazione e si apre un dibattito di giorni e giorni, e quando invece dice che bisogna anche mettersi un poco, mica tanto, nei panni dei russi, se si sentono sempre più accerchiati dalle forze militari della Nato (per conto degli USA) e spaventati *dall'abbaiare dei cani di guerra sull'uscio della loro casa*, non se lo fila nessuno? Quest'immagine dei *cani di guerra* un gesuita non può averla utilizzata a caso, richiama alla memoria immagini tristissime legate alla più grande sciagura del secolo scorso.

Antonio Loru

Gli ultimi film di Nikita Mikhalkov

Gianmarco Cilento

È corretto affermare che le ultime tre pellicole dirette dal regista russo Mikhalkov siano molto simili e che per certi versi compongano una sorta di trilogia, un unico film. Non solo perché in questi lavori viene fuori in maniera diciamo velata la forte propaganda patriottica del regista. Ma anche perché, a differenza del passato, questi film, in particolar modo gli ultimi due, non hanno ottenuto lo stesso riconoscimento da parte della critica europea che invece avevano riscosso i precedenti lavori di Mikhalkov come *Oci ciorne* o *Il sole ingannatore*, quest'ultimo vincitore del premio Oscar come miglior film straniero nel 1995.

Nikita Sergeevič Mikhalkov (Mosca, 21 ottobre 1945)

In tempi recenti il regista di Mosca non se la passa tanto bene con l'Occidente. Putiniano della prima ora, a Mikhalkov dal dicembre 2022 è stato vietato l'ingresso nell'Unione europea per i suoi filmati di propaganda filorussa e di appoggio alla guerra in Ucraina, trasmessi su BegosonTV e facilmente reperibili su YouTube. Amico del presidente russo, negli anni passati ha illustrato persino un progetto di fast food nazionali al Cremlino dalla denominazione "mangiamo a casa", in risposta alle prime sanzioni occidentali nei confronti della Russia dopo il referendum della Crimea nel 2014. Insomma, un vero e proprio endorsement al presidente russo che gli europei e gli americani non hanno voluto per nulla mandare giù. E in risposta a tutto questo Mikhalkov ha logicamente boicottato gli Oscar, proponendo una sorta di Academy euroasiatica come concorrenza alle statuette di Los Angeles.

Sono quindi lontani i tempi quando Marcello Mastroianni spendeva lodi nei confronti del regista, quelli delle sue ospitate al Giffoni Film Festival e a tutte le più grandi kermesse cinematografiche europee. Fare una cosa del genere in questo periodo sarebbe assurdo e inaccettabile, nonostante le riconosciute qualità dei film di Mikhalkov.

Neanche nei suoi ultimi film il regista sembra aver preso le distanze da Putin e l'analisi di questi suoi ultimi tre lavori vuole illustrarlo con estrema precisione. Certo si potrebbe molto facilmente e banalmente affermare che *12*, *Il sole ingannatore 2* e *Sunstroke* siano "film di regime" così come il regista stesso.

Ma limitarsi ad analizzarli sotto quest'ottica è una sonora sciocchezza. È necessario quindi partire da un profilo critico serio non condizionato da posizioni politiche.

Il primo film da prendere in esame è *12*. Passato con discreto successo a Venezia 2007 è un adattamento in salsa russa del dramma *La parola ai giurati* (1954) di Reginald Rose, portato sullo schermo già nel 1957 da Sidney Lumet. Una giuria, composta appunto da dodici persone, deve stabilire se un giovane ceceno sia stato o meno l'assassino del padre, un ufficiale russo. I personaggi sono tutti variegati e rappresentano in un certo senso vari caratteri politici. La giuria è composta da un ebreo, un caucasico, un antisemita, uno xenofobo, un intellettuale annoiato, un democratico, un produttore di Pont, un bandito, un ucraino rappresentante della ex URSS, e da altri tre russi. Undici di loro votano a favore, solo uno di loro è contrario. Tra accuse e scontri interminabili verrà comunque fuori che non è stato il ragazzo a uccidere il padre e che darà una mano a trovare il vero killer.

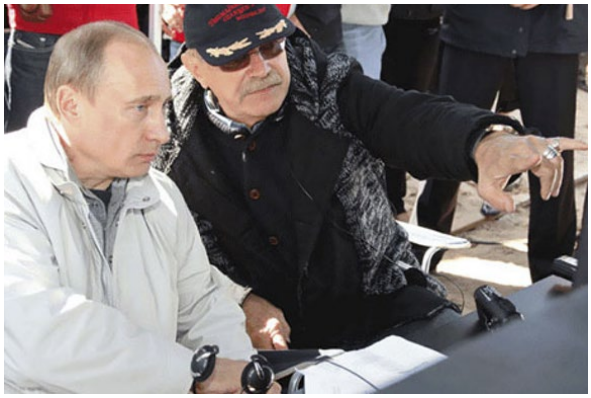
Ci troviamo di fronte a un film teso e avvincente, con un ritmo e un'azione ben misurata. E alcune sequenze, come quella in cui uno dei giurati mostra che è possibile che un ragazzino riesca dal basso ad accoltellare un uomo oppure quella tra lo stesso giurato e l'uomo sulla carrozzina, restano tra i (tanti) lampi di genio del maestro Mikhalkov. A discapito della lunga durata (159 minuti) e dell'impianto scenico quasi teatrale, dal momento che l'azione principale si svolge prevalentemente nella stanza dei giurati, il film scorre e si fa seguire.

La pellicola, premiata con il Leone Speciale al Lido di Venezia, è un esplicito stendardo nazionalista anti-ceceno. All'epoca della realizzazione il conflitto era ancora in atto e molti russi disprezzarono apertamente la pellicola come troppo filo-putiniana. C'è anche da dire che è stata molto apprezzata dal presidente e, secondo alcune voci, pare che dopo averla vista Putin si sia commosso fino alle lacrime.

Le accuse principali al film arrivarono da oppositori come la giornalista Zoya Svetova, grande studiosa della guerra in Cecenia, che denunciò apertamente che alcuni dei giurati fossero in realtà caricature di personaggi che stavano sulle corna di Putin, come Valeriya Novodvorskaya, Dmitry Lesnevsky e Mikhail Khodorkovsky.

Il film ottiene una certa visibilità in Europa e, pur non riscuotendo molto successo, viene regolarmente distribuito in molti paesi. Allo stato attuale è anche l'ultimo film del regista ad essere stato doppiato in italiano.

Un anno dopo, nel 2008, Mikhalkov è di nuovo al lavoro sull'ambizioso progetto del sequel de *Il sole ingannatore*. Intenzionato a trasformare il racconto del film premiato con l'oscar in una trilogia, Nikita gira tutto d'un fiato due sequel. Nonostante questo *Il sole ingannatore 2* va inteso come un unico film, quindi come un dittico di cinque ore e mezza totali. La pellicola richiede, per via della sua lunghezza, molti mesi di riprese. Sul set ogni tanto viene a far visita Putin in persona, anche perché ormai Nikita e Vladimir erano amici. Nel 2006, in occasione del cinquantacinquesimo compleanno del presidente, Mikhalkov ha infatti diretto per la televisione russa un documentario apologetico intitolato per l'appunto *55*. Su questo suo nuovo film il regista ha raccontato "L'idea di trasformare il mio film più famoso in un trittico mi è venuta vedendo *Salvate il soldato Ryan* di Spielberg. Perché la Seconda guerra mondiale non è solo lo sbarco in Normandia, c'è stato molto altro sul fronte orientale. Volevo mostrare le immense sofferenze e privazioni che l'Armata rossa e la popolazione hanno dovuto



Putin e Mikhalkov

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

subire per vincere la guerra".

La storia de *Il sole ingannatore 2* è lunga e complessa. Siamo nel 1941; il generale Kotov, interpretato dallo stesso Mikhalkov, eroe della rivoluzione tradito da Stalin, dopo cinque anni di carcere riesce a sfuggire dalla morte nel gulag, andando a combattere sul fronte orientale da soldato. Durante l'assenza di Kotov la sua famiglia ha vissuto l'inferno: la moglie Maroussia ormai crede che il marito sia morto e sua figlia Nadia, ormai allontanatasi da lei, non si rassegna all'idea che suo padre possa non esserci più. E nonostante tutti i rapporti lo diano per morto continua fiduciosa ad attenderlo. Intanto Mitya, al contrario del protagonista Kotov, continua a seguire gli ordini di Stalin pur disprezzandolo. La situazione bellica precipita, l'Unione Sovietica mobilita ogni uomo al fronte contro la Germania Nazista. Su quel fronte Kotov, che sta combattendo con tutte le sue forze, non è molto lontano da sua figlia Nadia, che ora presta servizio nell'esercito come infermiera dopo essere riuscita a sfuggire da un tentativo di stupro da parte dei tedeschi. I due si rincontreranno.

Ci troviamo di fronte a una fastosa e ambiziosa epopea sulla guerra e sul mito dell'esercito russo, riuscita in parte, ma apprezzabile per numerose sequenze d'effetto. L'uso degli effetti speciali nelle scene di combattimento non è certo all'altezza di quello dei film bellici americani, ma rispetto a essi è del tutto assente il pressapochismo sulle motivazioni della catarsi, dell'elemento tragico che coinvolge i protagonisti. In poche parole, la guerra e le sue ragioni sono illustrate meglio, senza patetismi a buon mercato. Crude e spietate alcune scene come quella con il protagonista intento ad affogare la faccia di Stalin nella torta del suo compleanno, o l'emozionante incontro finale tra Kutov e sua figlia, all'insegna di una suspense magistrale e ossessiva. Gli ultimi veri lampi di genio di Mikhalkov cineasta. Il film è anche uno dei più costosi del cinema russo,

con un budget di circa 55 milioni di dollari, di cui due ottenuti grazie a finanziamenti statali. Nonostante l'appoggio da parte del governo e un'anteprima istituzionale al Cremlino il film non concorre in alcun successo di pubblico neanche in patria. Presentato a Cannes 2010 viene accolto da una buona standing ovation, ma non agguanta nessun premio. Tra i motivi senz'altro la durata eccessiva di 338 minuti, ma anche l'impostazione storiografica del racconto bellico, accusato come al solito di revisionismo filo-putiniano. Al di là delle solite posizioni critiche di stampo ideologico, il film presenta comunque alcuni difetti di sceneggiatura ma anche di ricostruzione storica, una su tutti quella del personaggio di

Nadja, che se nel film del 1994 è una bambina, nel giro di pochi anni diventa ventenne. Quando viene presentato alla giuria dell'Academy per la corsa agli Oscar 2011 come Miglior Film Straniero riceve una pioggia di critiche da parte di alcuni giurati, tra i quali il regista Andrei Konchalovsky, fratello maggiore di Mikhalkov, e Vladimir Menshov. Il film venne scartato dalle nomination.

Il lavoro successivo, *Solnechnyy udar*, meglio conosciuto con il titolo internazionale *Sunstroke* (lett. "Colpo di sole") del 2014 è ancor più acceso politicamente e più propagandisticamente antisovietico e anticomunista. Tratto dal romanzo *Cursed Days* (1926) di Ivan Bunin, narra del massacro di un plotone di soldati della cosiddetta Armata Bianca, avvenuto nel 1920, che dopo essere stati tenuti prigionieri e ostaggio dell'Armata Rossa in Crimea, sono stati lasciati annegare nel Mar Nero affondando di proposito la nave sulla quale erano stati imbarcati. La lunga narrazione, con continui salti temporali, è sostenuta da un personaggio protagonista (Martinsh Kalita), un tenente il cui nome non viene mai menzionato, che con la sua mente ritorna in continuazione al 1907, quando ebbe una fugace ma appassionata avventura con una bellissima straniera (Viktoriya Solovyova). Nonostante la natura verbosa e a tratti prolissa del lungometraggio, *Sunstroke* non tradisce comunque lo stile mikhalkoviano; la breve sequenza d'amore tra i due protagonisti ha una dimensione quasi onirica e di suggestiva carica sensuale, la letteratura sull'amicizia virile tra i soldati ormai prossimi al destino inesorabile è coinvolgente e mira ad essere compassionevole e, ovviamente, accusatoria nei confronti dell'Armata Rossa, quindi dell'inganno della rivoluzione bolscevica e dell'utopia socialista. Una posizione coerente in fede alla visione putiniana filo-zarista e imperialista della Madre Russia. L'elogio di Mikhalkov ai soldati dell'Armata Bianca, spietati oppositori della Rivoluzione d'Ottobre, è un chiaro rifiuto al leninismo e sembra andare a braccetto con le tesi revisioniste e antibolsceviche dello storico Orlando Figes, autore di uno dei più controversi saggi sull'ottobre 1917 e sulle sue conseguenze, *La tragedia di un popolo* (1996), tradotto anche in Italia per Mondadori da Raffaele Petrillo. Come il precedente lavoro di Mikhalkov, anche *Sunstroke* viene presentato all'Academy per la nomination agli Oscar come Miglior Film Straniero, senza riuscire ad entrare in gara.

In seguito a questo film Nikita ha fermato la sua carriera da regista. Le motivazioni non sono molto chiare; forse come tanti anziani e appagati cineasti Mikhalkov sta lavorando da anni a qualche progetto per cui punta a ottenere "il miglior risultato possibile". Ci si augura ovviamente che sia così e di poterlo rivedere in azione con un nuovo film che riesca a mantenere intatti tutti gli stilemi della sua produzione.

Gianmarco Cilento

La drammatizzazione del pensiero al cinema

Carmen De Stasio

Sessant'anni fa la trasposizione cinematografica de *Il Signore delle mosche* di W. Golding faceva il suo ingresso nelle sale. Ad oggi, sono trenta gli anni che ci separano dalla morte di Golding, autore del libro da cui il film di uno dei massimi intellettuali della cinematografia d'ogni tempo, Peter Brook, fu tratto.

All'epoca della pubblicazione (nel 1952), l'opera suscitò scarso interesse, probabilmente perché da pochissimi anni si era fuori dal Secondo Conflitto mondiale e non s'intendeva rivivere le atmosfere di una devianza comportamentale rispetto a quel che avrebbe dovuto essere clima di rinascita e di solidarietà. Oltretutto, la materia – superstiti, su un'isola deserta, di un incidente aereo in un futuribile 1984, nel pieno di una devastante guerra nucleare – giungeva come scuotimento di una collettività alle prese con la ricucitura dei propri spazi. Tuttavia, a sconvolgere fu non tanto l'argomento – già investigato più e più volte tanto dalla letteratura, che dal cinema stesso – quanto il fatto che ad essere protagonisti di una vicenda di tale scabrosità fossero dei fanciulli.

Brook porta in scena quel che Golding evidenzia nel libro, alimentando un tracciato che si dirama non lineare, ma anche con stupefacente capovolgimento delle attese, prendendo una forma che evidenzia il significato intimo a partire dal suo titolo – *Il Signore delle mosche* –, vale a dire un totem da temere e che diviene fonte di idolatria e archetipo di un'insorgente paura, alla quale spetta il vero dominio sull'isola, alla quale non è difficile attribuire i tratti metaforici del nostro pianeta, inerte spettatore al cospetto della sopraffazione degli umani. Nella tessitura di un'opera distopica, Brook dispone il passaggio inatteso dalle fasi di una rigorosa, quanto convenzionale, quotidianità imbastita in luoghi della conoscenza – laddove i fanciulli avrebbero appreso il modello di un attendibile rousseauiano stile diretto di civiltà e democrazia – fino alla metamorfosi in irrazionalità. E, infatti, il film recupera le atmosfere tutt'altro che idilliache del libro, calibrandole su un allungamento panoramico e su primi piani, su vedute che si tingono dell'insidia, pur nella floridezza di una vegetazione che manifesta l'unica vera e reale innocenza, un'innocenza incontaminata e protettiva e che, infine, diviene palcoscenico di esuberante seduzione.

Adottando uno stile shakespeariano, Brook segue uno schema che accompagna le sequenze in un crescendo animato da un'irrazionalità che irrompe a dilaniare lo spiritus mundi, con una prima parte che si affida a una sorta di prologo per voce fuoricampo e immagini dal vero, tanto efficaci da apparire icone di un tempo inesorabilmente perduto, per poi spostarsi, in un frangente, a definire le motivazioni alla base degli eventi successivi: la fuga dalla Gran Bretagna nel pieno del conflitto per trovar riparo in Australia, e poi la fine corrispondente a un nuovo inizio per i venti superstiti – fanciulli dai sette ai quattordici anni – isolati e senza alcun controllo. Ciononostante, il modello di una società perfetta è iniziale ispirazione per metter ordine alle cose, sicché il regista ci pone nell'immediatezza scenica dei simboli da utilizzare affinché l'equilibrio possibile affermi la continuità. Così compare il fuoco – protagonista attivo, dapprima quale richiamo e protezione, poi, strumento di disprezzo e distruzione. Quindi la parola e il sapere (occhiali e conchiglia) che dovrebbero individuare – con superba immaginazione – la configurazione della riflessione, una riflessione che, invece, con un'aperta allusione alle disattese della cultura, viene meno. Insomma, tutto ciò che alimenta l'impegno viene scatenato dal peggior sentimento, la paura, e la paura profonde confusione, ottundimento; calibra a suo modo i comportamenti, rigenerandosi e compattandosi, prestando il destro alla parte impulsiva e incontrollata che si diffonde fino a toccare chiunque non abbia la fermezza del talento,

"Il Signore delle mosche" 1963 di Peter Brook

dell'equilibrio, della ragione, della pianificazione per obiettivi.

Quel che si evidenzia nel film, dunque, è una sorta di dis-quilibrio trascinante, quanto accecato da un gioco apocalittico, e Brook sembra porre in prima linea il capovolgimento rispetto all'esperienza blakiana nel pieno di una drammatizzazione che configura la metaforica duplice velocità del tempo: ponderata riflessione sulla destinazione dell'individuo da un lato, e inebriante effetto provocato da una paura che si diffonde per contagio fino a modellare un mostro che avviluppa di violenza e di sopruso. Scompigliato del tutto l'assetto moriano di fratellanza, dunque, nel film il concetto prevalente di un paesaggio distopico appare viepiù credibile nel suo disporsi su un fronte diametralmente opposto al miraggio possibile di *Utopia*, opera che, nell'intenzione dell'autore, Thomas More, configurava l'esistenza di un'isola gestita nel rispetto dell'inclusività – come diremmo oggi. E tuttavia, se a suo tempo (l'opera risale al 1516) More intravedeva questa possibilità alla luce dell'avanzamento culturale e in una prospettiva di (ri)nascita, va da sé che il film – e altresì il libro da cui è tratto – è la risultante di un'atmosfera di angoscia, di disorientamento e di replica involontaria (forse) dei comportamenti virali di disordine, che paradossalmente avvengono nell'aura di un progresso che scompiglia la complessità dei suoi significati.

In tal senso, un eccellente Peter Brook, non nuovo alla trasposizione di opere letterarie e teatrali nel cinema, adotta una costruzione che mette in primo piano la precarietà, una precarietà che dissipa il velo di certezza sulle potenzialità dell'individuo e che pure insiste nel tempo e nel contesto del film. Di fatto, sviluppato secondo l'etica dei simboli, l'intero corpo cinematografico staglia sulla linea esistenziale due livelli che si incontrano in un punto immaginale, là dove un trascorso assimilabile a una proiezione di intenti di socialità, di auto-riconoscimento e di parvente inclusione, si confonde con l'ancestrale paura dell'ignoto, una paura che spinge a reagire aderendo a una condotta che, infine, si investe di allusive connotazioni. Su questo fronte conquista valore simbolico il canto del Kyrie eleison, tanto che l'intero sviluppo filmico sembra avere precisa individuazione nell'articolazione di tre momenti nei quali lo stesso canto si permea di diversa identità. Così, incontriamo il Kyrie nel prologo: qui esso vive il suo momento liturgico, con una sonorità che attrae ad atmosfere di ascesi, di benevolenza e pietas. Successivamente, intraprende un'intonazione gioiosa e si affida alla libera interpretazione dei giovani cantori superstiti: in un ordine intimo di voci e passo lieto, il canto va a fondersi con il sentimento gravido di speranza per essere ancora un'unità integrale e viva alla vita (il regista propone la metafora della vita, facendo procedere i fanciulli da est a ovest – nell'allusività a raggi di un sole nascente). Da qui fino al termine del film, il Kyrie si investe dei toni ancillari a una cantilena spettrale, ridondante, quando al mitico implorare benevolenza, al gioioso e innocente traslare nell'incanto della vita, subentra la spregiudicatezza pretenziosa.

Nella concentrata visione degli accadimenti, vale per la mise en scène di P. Brook quel che scrivevo riguardo al poeta irlandese W. B. Yeats. Come Yeats nella sua poesia, infatti, Brook propone un'intra-visione che accosta lo spettatore a una riflessione ampia, all'intuizione di quello che potrebbe essere *il fondo dell'abisso*[1]. In quell'abisso *l'uomo, assoggettato agli strumenti che egli stesso ha creato*, è caduto *affrontando la vita come un rituale monologo indifferenziato che annaspa in una circolarità senza uscita*[2]

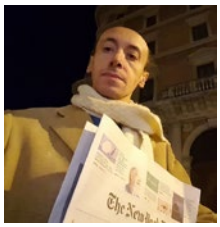
Carmen De Stasio

* *Prossimo numero:*
La ultra-contemporaneità della letteratura attraverso il cinema

1 *Carmen De Stasio, W.B. Yeats: Per una teoria delle differenze – Una riflessione sui contenuti di una poesia filosofica, saggio pubblicato su Rivista di Studi Italiani, Anno XXXIII, n° 1, Giugno 2015*

2 *Ibi*

Il cinema in Somalia. Una pagina di storia africana


Leonardo Dini

La cultura cinematografica della Somalia ha la caratteristica di originalità conferita dalla posizione geografica nel corno di Africa. Un Paese troppo spesso devastato dalle guerre e che ancora non trova definitivamente pace. Come è noto l'Italia ha un debito storico culturale verso questo Paese avendolo purtroppo colonizzato. Fortunatamente questa ex colonizzazione si è tradotta in una rinascita della cultura autoctona e ha prodotto un cinema che oggi è uno dei più importanti dell'Africa. Il paesaggio somalo è tipicamente africano ed è stato location per realizzazioni internazionali di film, come *Mogadishu*, film tv tedesco per Das Erste, di Roland Richter, sul dirottamento del Lufthansa 181 del 1977. Del 2001 invece il film *Escape from Mogadishu*, opera coreana di Ryoo Sun Wang, sulla guerra civile 1980/1990, sulla fuga dalle Ambasciate. Sempre nel 2001 Ridley Scott crea *Black Hawk Down*, da uno screenplay di Ken Nolan sul raid USA del 1993 in Somalia, film con Ewan Mc Gregor e Sam Shepard. Del 2010 è *Displaced*, di Idil Ibrahim, somalo americano, film, prodotto da Anna Fahr, sul reclutamento dei giovani somalo americani nella guerra civile somala, e la loro sparizione. Il cinema in Somalia nasce nel primo '900, eppure, paradosso dei paradossi soltanto nel settembre del 2021 si è svolta la prima proiezione cinematografica in una sala, dopo 30 anni di guerra. Il nuovo cinema somalo che nasce ora vede un ruolo decisivo delle registe: Fathia Absie, è autrice di *Broken Dream*, documentario del 2011, di *The lobby*, sulla contrastata love story fra un bianco e una somala, e di *The Stray*, del 2016, su Minneapolis vista da un Somalo, emarginato dai suoi perchè ha un animale domestico cosa considerata proibita nell'integralismo religioso. Altra autrice somala Idil Ibrahim, e attrice in *Fishing without nets*, opera di Cutter Hodierne sui pirati somali. Soraya Mirè di Beledweyne, narra a sua volta il suo dramma privato di infibulazione subita a 13 anni, in *Fire Eyes*, Female Circoncision, del 1994, regista citata da Roy Armes nel suo *Dictionary of African Filmakers*. Altra risorsa del cinema somalo emergente è la *Somaliwood*, movimento di produttori e registi e artisti somali, a Columbus in Ohio, nato dalla diaspora somala, e che ha ricreato una way for per la cinematografia somala, coordinato a distanza con la Somali Film Industry. Ne è protagonista il produttore somalo danese Nasib Farah che fa il narratore in *My cousin the pirate*, di Christian Sonderby Jepsen, documentario sulla pirateria somala. Il cinema somalo si è affermato anche in Inghilterra con *Shank*, film fantasy del 2007, dell'autore Mo Ali. Parte da lontano la storia del movimento cinematografico di Mogadiscio, nasce paradossalmente con la proiezione dei cinegiornali durante la occupazione coloniale della Italian Somaliland, per quasi un secolo, fino alla amministrazione fiduciaria italiana conclusasi il 1° luglio 1960. In pratica solo dopo il 1960, con la indipendenza, comincia il cinema somalo indipendente, nel 1975 nasce la Somaly Film Agency SFA. Il primo periodo vede il successo dei musical come *Riwaayado*, è poi il momento della diaspora del cinema somalo correlata alla guerra civile. Negli anni '90 si girano, col metodo *Tie In*, commedie come *Rayo*.

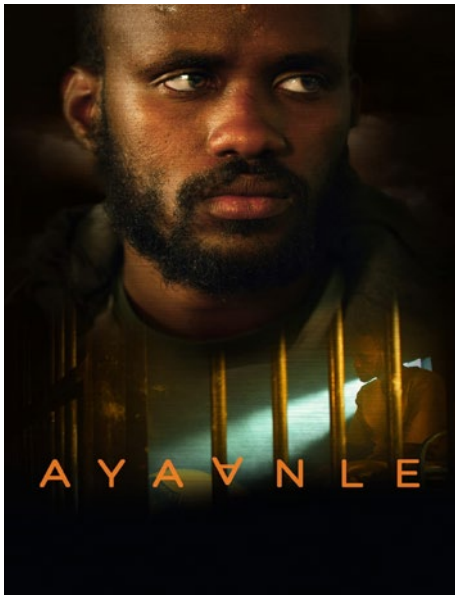
Ma la Somalia origina da una cultura orale tipicamente africana, fatta, da sempre, di racconti e di storie, dunque la cultura visiva ha un percorso essenzialmente recente.

Altro paradosso coloniale il primo film ambientato in Somalia è nel 1937 il film *Sentinelle di bronzo*, di Romolo Marcellini, il tipico film promozionale di regime, che peró ha quasi tutti attori nativi, come Hassan Mohamed, e Ali Ibrahim. Lo segue il film *Dub'aad*, con lo strano premio di miglior film coloniale, al Festival di Venezia del 1932, al tempo in cui unica trasgressione era *Ecstasy* con Hedy Lamarr. Dunque il vero primo film Somalo appartiene al 1963, con *Haiji Cagakombe Miyi Iyo Magaalo*, *La città e il paese*, di Hadj Mohamed Giamale, coproduzione italo somala. Lo precede nel 1961 *The horn of Africa*, film somalo cinese che vince l'International African Film Festival di Mogadiscio. Al 1966 risale la nascita della Federation Pan Africaine des Cineastes, FEPAC, del 1973 è l'opera *Dan Iyo Xarrago*, *Realtà e mito*, di Idriss Hassan Dirie. Dopo l'epoca del movimento *Somaliya Oo Sawir'ah*, (1970-1982), il 1984 vede l'uscita del film *Parching winds of Somalia*, che descrive i nomadi del deserto della Somalia, e i loro metodi di allevamento, film prodotto da Charles Geschekter, etnologo.

Fortemente autoctono risulta invece *The Somali Darwish*, di Said Salah Ahmed, film epico sui Dervisci, noti per il Sufi. Il film ha la peculiarità di essere girato in ben 7 lingue, fra cui tre dialetti somali. Il film narra la storia dello Stato anticolonialista Sultanato Diiriye Guure. Il primo film cortometraggio somalo risale invece al 1986 con *Ciyaar Mood Non è un gioco*, di Abdurrahman Yusuf Cartan. Nel 1987 si svolge il Mogpaafis Mogadishu Pan African and Arab film symposium, congresso internazionale di cinema, che inaugura il film festival internazionale di Mogadiscio. Creato in 35 mm. è *La conchiglia*, *Aleel*, di Abdulkadir Ahmed Said, opera in somalo, girata a Gondershe, su una catastrofe ecologica da inquinamento. Del 2008 il film *Charcoal traffic*, prodotto da Fatima Jibreil, con la regia di Natham Collett. Dal 2011 il progetto Sanad, degli Emirati Arabi in cooperazione con l'Europa, favorisce la creatività somala. Ispirato alla Somalia inoltre è il film *Fiore del deserto*, *Desert flower*, di Sherry Hormann, che racconta la vicenda di una modella somala in fuga a Londra. Nel 2012 è uscito *Asad*, di Brian Buckley, sui rifugiati somali in Sudafrica, lo stesso autore de *I pirati della Somalia*, nel 2017. Significativa opera il film *A girl from Mogadishu*, sulla storia di Ifrah Ahmed, realizzato da Mary Mc Guckian. Recentemente è del 2022 *Ayaanle*, di Ahmed Farah, storia di un aspirante attore che diviene terrorista involontariamente.

Leonardo Dini

"Escape From Mogadishu" (2021) di Ryoo Seung-wan



Un treno, un film #43

C'era una volta il West (1968)

Federico La Lonza

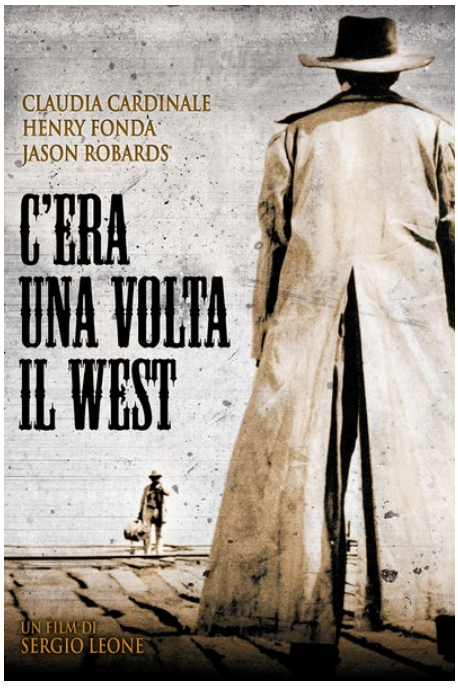
C'era una volta... un regista romano che, figlio di un altro regista, è entrato a pieno titolo nella storia del cinema, pur avendo diretto appena sette film: un peplum, cinque western e un dramma gangsteristico; questo regista, allora trentottenne, con *Il buono, il brutto, il cattivo* aveva appena chiuso la cosiddetta 'trilogia del dollaro', riscuotendo ovunque grande successo di pubblico e anche qualche lusinghiero apprezzamento critico, e stava - per così dire - alla finestra, ancora indeciso sul prossimo film da girare, con qualche buona idea in testa ma non del tutto convinto circa la strada da scegliere: affrontare per la quarta volta il genere western, come gli chiedevano i produttori americani, o mutare indirizzo e avventurarsi in una storia ambientata nell'America del proibizionismo.

A farlo decidere di restare sul western pare sia stata la Paramount Pictures, offrendogli oltre a una sostanziosa disponibilità finanziaria per la lavorazione anche la presenza di Henry Fonda, l'attore preferito di Leone: questa mossa fu decisiva per risolverlo ad accettare la proposta. Restava a quel punto soltanto una quisquilia: inventarsi una trama con i controfiocchi, che cioè non fosse banale e sviluppasse i motivi tanto cari al suo cinema: l'anticonformismo, l'ironia, la sorpresa, lo scavo analitico dei caratteri attraverso gli sguardi più che le parole, la totale compartecipazione della musica e dei rumori ambientali. Ma prima di spiegare come egli concepì e giunse a girare *C'era una volta il West* (1968) è opportuno che ne descriva la storia.

Nella cittadina di Flagstone c'è un terreno chiamato Sweetwater («acqua dolce»), attraversato dall'unica fonte d'acqua potabile della zona; questo terreno appartiene a Brett McBain (Frank Wollf) e ai suoi tre figli: egli l'ha acquistato sapendo che il tracciato della costruenda ferrovia transcontinentale prevede il passaggio in quelle terre, perchè le locomotive a vapore necessitano rifornirsi d'acqua. Per costringere McBain ad andarsene, Morton (Gabriele Ferzetti), maggiore azionista della ferrovia, invalido a causa di una tubercolosi spinale, manda da lui Frank (Henry Fonda), suo sicario prezzolato: ma anzichè intimidirlo come gli è stato chiesto, quest'ultimo e i suoi uomini uccidono lui e i suoi figli, facendo in modo che la responsabilità degli omicidi ricada sul bandito Manuel Gutièrrez detto Cheyenne (Jason Robards). Nel frattempo, in una solitaria fermata dei treni tre uomini attendono l'arrivo di Armonica (Charles Bronson), un pistolero che è alla ricerca di Frank: è lui che li ha mandati per ucciderlo, ma Armonica è più svelto di loro e li fa fuori; dai loro spolverini li ritiene in un primo tempo dei sicari di Cheyenne, ma più tardi, in una locanda, Cheyenne stesso lo assicura di non essere il mandante.

Col treno, giunge in città Jill McBain (Claudia Cardinale), un ex prostituta di New Orleans, che essendo vedova del defunto proprietario di Sweetwater è la nuova padrona di ranch e terreno. Sulla base di un documento, tuttavia, si riscontra che McBain progettava nella proprietà la costruzione di una stazione di abbeveraggio, ma se essa non fosse pronta prima dell'arrivo della ferrovia a Sweetwater egli e la sua famiglia dovrebbero cedere le terre alla ferrovia. Catturato dagli uomini di Frank mentre si dirige verso il vagone ferroviario in cui si trova Morton, Armonica viene salvato da Cheyenne.

Ribellatosi a Morton, che intendeva accordarsi con la McBain, Frank, che vuole anch'egli



impossessarsi della terra, dopo aver violentato Jill la costringe a mettere all'asta la proprietà, dopodichè tenta d'intimorire gli altri partecipanti, ma con Cheyenne giunge Armonica: vince l'asta la sua offerta di 5.000 dollari, assai più elevata perchè motivata dalla forte taglia di ricompensa per la cattura di Cheyenne una volta che questi verrà consegnato alle autorità. Frank si dice pronto a comprare Sweetwater a un dollaro in più di quanto versato all'asta, ma Armonica gli risponde picche. Sobbillati da Morton, gli uomini di Frank si ribellano contro di lui tendendogli un agguato, ma lui riesce a farli fuori, con l'aiuto di Armonica, che vuol tenere solo per sè il piacere di eliminare Frank al momento giusto; quest'aiuto prestato al delinquente indigna Jill.

Informato da Armonica, Cheyenne e i suoi uomini si mettono all'opera con l'intento di salvare la proprietà di Sweetwater adoperando i materiali in deposito per avviare entro i termini la costruzione di una stazione di abbeveraggio. Cheyenne e la sua banda si confrontano in uno scontro a fuoco presso il treno di Morton con gli uomini rimasti fedeli a Frank: alla fine, tranne Cheyenne muoiono tutti, incluso Morton. Cheyenne si dirige a Sweetwater, dove s'incontra con Jill. Quando arriva lì anche Frank trova ad attenderlo Armonica; ignorando la sua identità, prima di sfidarlo in un duello con la pistola gli chiede chi è: Armonica non gli risponde, mentre un flashback svela allo spettatore che anni prima Frank aveva ucciso il suo fratello maggiore appendendolo col cappio a una corda e obbligando lui a sostenerlo sulle spalle, ponendogli con sarcasmo in bocca un'armonica affinchè allietasse il morituro; finchè lo stesso fratello aveva allontanato da sè Armonica con un calcio, in modo che quest'ultimo non si sentisse responsabile della sua morte.

Il confronto a fuoco si conclude a favore di Armonica, il quale, poco prima che Frank spiri,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

gli pone in bocca la sua armonica, illuminandolo. Nel congedarsi da Jill, che sta dirigendo la costruzione della stazione, Cheyenne le suggerisce di servire l'acqua ai suoi lavoranti e ai ferrovieri. Poi, lasciato Sweetwater in compagnia di Armonica, d'un tratto rivela a quest'ultimo d'essere ststo gravemente ferito allo stomaco da Morton durante lo scontro con gli uomini di Frank, e muore. Armonica si allontana recando su un cavallo il corpo esanime di Cheyenne.

Ho reso la trama in modo piuttosto asciutto, per via della considerevole durata della pellicola: ben 165 minuti, che nella versione americana la Paramount ridusse a circa 145, in verità con scarsa efficacia. Il film di Leone ebbe una gestazione abbastanza travagliata, iniziata verso la fine del 1966. Il regista, infatti, discusse vari progetti di storie western con Bernardo Bertolucci e Dario Argento: all'epoca, il primo era un regista quasi esordiente, il secondo il critico cinematografico di "Paese Sera". Il soggetto nacque dalle loro lunghe chiacchierate, e venne poi affidato da Leone al suo storico sceneggiatore Sergio Donati, mentre nella versione inglese i dialoghi furono scritti dal bravissimo Mickey Knox. L'idea alla base della storia trae spunto da svariati altri film: dal *Cavallo d'acciaio* di Ford a *Mezzogiorno di fuoco* di Zinnemann, al *Cavaliere della valle solitaria* di Stevens, a *Sentieri selvaggi* ancora di Ford; ma forse, ancora una volta il maggiore influsso venne a Leone dalla visione di alcuni film del regista nipponico Akira Kurosawa, che egli ammirava moltissimo.

Dopo aver fissato i caratteri della trama, il regista romano partì per gli Stati Uniti in compagnia del direttore della fotografia Tonino Delli Colli, per cercare il luogo idoneo in cui ambientare il film: esso venne trovato in Arizona, in prossimità della Monument Valley tanto amata e celebrata nei western di Ford. Ma la scena iniziale della pellicola venne girata presso il tracciato ferroviario dell'Estación de La Calahorra a Guadix, cittadina spagnola in provincia di Granada. Leone affidò per tempo la colonna sonora al compositore Ennio Morricone, suo storico collaboratore, nonchè amico ed ex compagno di scuola, chiedendogli di averla a disposizione prima dell'inizio delle riprese: sovvertendo infatti quella che è una pratica diffusa, egli volle che fossero gli attori a conformarsi all'atmosfera della musica e non viceversa. Morricone gli confezionò

una partitura eccellente, tra le sue più ispirate, dove il sapiente uso di Leitmotiv accentua l'espressività delle azioni. Intelligentemente, sia lui che Leone ricorsero di frequente anche ai rumori naturali. La sua colonna sonora, pubblicata parzialmente nel 1972, vendè oltre 10 milioni di copie in tutto il mondo.

La composizione del cast fu anch'essa soggetta a mutamenti. Per persuadere Henry Fonda a interpretare il cinico e spietato Frank Leone dovè recarsi in America a parlargli; ma a convincere il protagonista di *Furore* e di tanti altri indimenticabili film fu un colloquio telefonico che Fonda ebbe con l'amico attore Eli Wallach, che aveva già lavorato col regista romano. Leone offrì il ruolo di Armonica a Clint Eastwood, e quando questi rifiutò a James Coburn: ma a spuntarla fu Charles Bronson, che si contentò di un cachet meno esorbitante. Il ruolo dell'infelice Morton venne proposto ad Enrico Maria Salerno, quindi a Robert Hossein, che nella serie dei film su Angelica interpretava il marito, lo zoppo e sfregiato Joffrey de Peyrac; un suo ineludibile impegno teatrale fece sì che la parte andasse a Gabriele Ferzetti. Nessun dubbio, invece, per il personaggio di Jill, che parve cucito addosso a Claudia Cardinale, e pochi per quello di Cheyenne, assegnato a Jason Robards.

Uscito il 21 dicembre 1968 in Italia e il 28 maggio del '69 negli Stati Uniti, il film ebbe un'accoglienza controversa: mentre in Italia e negli altri paesi d'Europa - soprattutto in Francia e Germania - registrò fin da subito un vasto successo, negli States, apparso come ho anticipato in versione leggermente ridotta, incassò appena 5.321.508 dollari, vale a dire qualcosa di più della cifra messa a disposizione nel budget. La critica invece, tranne qualche eccezione, si rivelò piuttosto attenta e favorevole:

una tendenza che col trascorrere del tempo è andata sempre più accentuandosi. *C'era una volta il West* riscosse grandi consensi anche tra la gente di cinema, entusiasmando molti giovani registi, tra cui Scorsese, Lucas, Carpenter, Boorman e Tarantino. Qualcuno lo giudica un capolavoro, e c'è stato perfino chi lo ritiene il più grande western mai realizzato. Di là dalle evidenti esagerazioni, si tratta indubbiamente di un'opera maestra, uno dei più incisivi film di Leone, che in esso propose per la prima volta una caratteristica di stile poi riproposta anche nelle due pellicole che completano la 'trilogia dei *C'era una volta*', *Giù la testa* (1971) e *C'era una volta in America* (1984): basando lo svolgimento del racconto su un ritmo ossessivamente lento, giocato in sguardi e silenzi, con pochi dialoghi essenziali e a volte lievemente criptici, e tuttavia un notevole dinamismo nella definizione psicologica di certe figure; mentre le azioni si manifestano rapide e improvvise come lo scoppio di certi temporali estivi.

A differenza dei capolavori western di Ford, Hawks, Walsh, Anthony Mann, Zinnemann, Arthur Penn eccetera, prima ancora che alla storia Leone era interessato al linguaggio con il quale esprimerla. I suoi lavori nella categoria sono tutti a proprio modo esemplari, e se *C'era una volta il West* spicca sugli altri al punto da venire considerato un punto di riferimento ineludibile (un sondaggio promosso nel 2006 dal mensile britannico di cinema "Empire", lo situa addirittura al 14° posto tra i migliori 500 film della storia, e primo nel genere western), ciò lo si deve in larga misura al fatto che questa pellicola non descrive una vicenda in termini realistici, bensì iperrealistici e simbolici. Ciò si coglie già nell'episodio d'apertura in cui, alla fermata dei treni, mostrandosi più veloce di loro nell'estrarre la pistola, Armonica elimina i tre sicari di Frank mandati a ucciderlo; una scena intenzionalmente inverosimile, come appare anche dal montaggio: in essa, presentando il personaggio di Charles Bronson, Leone sembra volergli attribuire un ruolo di Nemesi. Tutta la sua lunga pellicola trascorre da estesi episodi di calma apparente, dove a trionfare con sottile inquietudine è l'introspezione psicologica, la capacità di 'tenuta' del singolo nell'attesa dell'evento di cui è presago, a repentini momenti di violenza e sopraffazione, spesso così rapidi da non consentire ai protagonisti - vittime e carnefici - il tempo di coordinare il pensiero

Federico La Lonza

The Quiet Girl di Colm Bairèad

Claudio Cherin

Colm Bairèad con *The Quiet Girl* ha realizzato un film fatto di sottrazione, di voci, di sguardi mancati. Per Càit, la protagonista della storia, non ci sono nè sguardi, nè parole, solo rimproveri. O commenti, volti a mortificare la ragazzina. Lo sguardo di Càit è sempre lo sguardo basso di chi evita gli altri perchè sa di non meritarsi altro. Càit è e rimane una piccola piega, un buco dal muro della quale non si sa molto. E non si conosce molto.

Ma andiamo con ordine. Voci dalla fattoria fatiscente e dai dintorni chiamano Càit (Catherine Clinch). È il crepuscolo, quando la ragazzina, nascosta in mezzo all'erba alta, decide di tornare a casa, corre per i prati dando le spalle alla telecamera. Una volta a casa, evita chiunque e si nasconde sotto il letto, così inizia il film.

Anche a scuola le cose non sembrano migliori: la ragazzina è isolata, sta al suo posto anche durante la ricreazione. Nessuno le rivolge la parola. Non ha la merenda. Forse ha sete, quando prende il thermos del compagno di banco e si versa un po' di latte, per poi versarselo addosso, quando due ragazzini la urtano. E quando va in bagno, gli sguardi sono ruvidi e i commenti affilati contro di lei. La maestra e le compagne, ma anche le stesse sorelle, la detestano. Non la sopportano.

Sembra che Càit sia un peso per il mondo, per se stessa. E con questo convive.

Anche suo padre, quando la porta con sè, non ha molto da dirle. La scena in cui lui sta seduto al banco e beve l'ennesima birra, la dice lunga sulla solitudine, in cui è costretta a vivere la ragazzina. Quando il padre dà un passaggio ad una donna, forse una delle sue amanti, e non si fa scrupolo di definire la figlia, sul sedile posteriore, 'la vagabonda'. Con brevi dialoghi, si capisce, poi, che il padre è un donnaiolo.

La madre non sembra essere meglio: ha tre figlie adolescenti a cui badare, un bambino più piccolo e un altro in arrivo.

Il postino, un giorno, porta una lettera: Càit andrà da dei lontani cugini della madre per un po'. Starà lì finchè la madre non avrà partorito. Dopo ore di viaggio, una donna le apre la portiera e ha parole gentili per lei.

Il marito della donna e il padre, durante il pranzo, la ignorano. Le domande di cortesia della donna sono eluse dal padre, che si sbriga a finire di mangiare e a ripartire, scordandosi anche di lasciare la valigia con i vestiti di Càit. La donna si prende cura di lei: le fa un bagno, lava i suoi vestiti, le dà qualcosa per la notte.

Al risveglio, la ragazzina si accorge di aver bagnato il letto, cosa che le accade spesso anche a casa. Mortificata, pensa subito a come giustificarsi.

La ragazzina si abitua, ben presto, alla vita nella nuova casa e scopre un pozzo da cui attingono l'acqua, che, secondo la donna, ha proprietà curative. E magiche (del resto l'Irlanda è la patria di folletti e di leggende).

Qui Càit scopre cosa sia la serenità. E vede come le persone possano prendersi cura l'une dell'altra.

Per la prima volta domanda e non assiste impassibile e mortificata a quanto le viene detto. E si incuriosisce.

Vengono fuori gli spettri di questi lontani cugini della madre: il figlio morto in modo misterioso, l'abuso di alcolismo da parte della donna. Ma anche la sua volontà, come le spiega il marito, di vedere negli altri sempre la bontà. A questo punto, si capisce che la freddezza dell'uomo non è dovuta a pregiudizi, ma dalla paura di affezionarsi. Dalla paura di sostituire il figlio morto, di cui non parla, con quella ragazzina.

Un giorno, alla fine dell'estate arriva una lettera: Càit deve ritornare a casa.

Il giorno della sua partenza Càit va a prendere l'acqua nel pozzo, perchè è finita. E finisce per cadere nell'acqua. Dalla quale riemerge (anche se non lo si vede) con una certa fatica.

A malincuore i due, consapevoli che non è il posto per lei, la riportano in famiglia.

La madre chiede cose sulla figlia. Il padre e le sorelle mostrano una chiara ostilità.

Quando i due coniugi se ne vanno, Càit corre dietro alla macchina e, finalmente, si lascia traportare dall'emozione, abbraccia il cugino di sua madre e gli sussurra la parola 'papà', mentre nello specchietto si vede il padre che se la viene a riprendere.

Si diceva che è un film di sottrazione: non si sa che cosa abbia fatto Càit per non essere amata. Cosa abbia fatto o visto per attirarsi sempre i rimproveri del padre. Così come non si sa cosa accadrà dopo. La mimica facciale, ma anche il modo in cui si muove il padre non fa presagire niente di buono. Eppure, si capisce che l'intento del regista non è quello di raccontare questo. Semmai la solitudine e la sconsolata insicurezza di questa bambina che la famiglia e il mondo non comprendono.

Il nodo del film è il lento aprirsi alla vita, alle relazioni e a un piccolo scampolo di felicità di una ragazzina, cresciuta nel silenzio e nell'introspezione per contrastare l'apatia e la noncuranza di genitori e sorelle. Questo suo disagio interiore, celato a parole, si manifesta visivamente attraverso le macchie di urina che si presentano ogni mattina sul suo letto. Girato in lingua irlandese, Colm Bairèad accarezza scenari ricchi di sole, erba, colori e acqua limpidi. Con l'indento di rappresentare l'anima di Càit. Un panorama che si fa, ad un tratto, più luminoso e splendido perchè, per la prima volta, la ragazzina non ha più paura nel provare sentimenti. E per questo si apre al mondo

The Quiet Girl descrive una commozione quieta. Tutto il film ha un passo controllato e sembra prevedere personaggi scossi, che la vita ha reso molto più attenti ed emotivi, guardinghi e bisognosi di affetto. C'è un'atmosfera ipersensibile, che si tratteggia con i piccoli movimenti e le piccole sensazioni di ognuno. In qualsiasi altra produzione tutto ciò sarebbe risultato stucchevole e melenso, ma la forza di *The Quiet Girl* è proprio nel trovare una maniera per coinvolgere lo spettatore nel decifrare una bambina ammutolita e spaventata da tutto, che non conosce altro se non l'amarezza dei genitori (e di una famiglia) incattiviti dalla povertà.

Colm Bairèad, che ha anche scritto questo film (adattando la storia breve di Claire Keegan), ha tirato fuori da Catherine Clinch, alla sua prima prova come attrice, una prestazione così densa di sfumature e piccoli passaggi.

Gli adulti sono Carrie Crowley e Andrew Bennett, la prima l'incarnazione del desiderio muto di maternità, e il secondo un tipo di uomo che raramente si vede al cinema, una persona indurita, silenziosa e distante che non è burbera, anzi è molto dolce ma vittima di traumi passati.

The Quiet Girl è stato presentato a Generation, la sezione per ragazzi dell'ultima Berlinale (che ha vinto) ha aperto il Dublin Film Festival ottenendo la nomination all'Oscar come miglior film internazionale, nonostante si sia trovato a competere con *Niente di nuovo sul fronte occidentale* di Edward Berger.

Claudio Cherin

I tre moschettieri (The Three Musketeers - The Queen's Diamonds, 1973)

Antonio Falcone

Francia, XVII secolo. Dalla natia Guascogna, erudito nell'arte della scherma dagli insegnamenti paterni, il giovane D'Artagnan (Michael York), in sella ad un cavallo dall'umile aspetto, al pari del cavaliere, sta per giungere nella città di Parigi. Ha con sè una lettera di presentazione firmata dal genitore, ex soldato, da consegnare al Signor de Trèville (Georges Wilson), capitano del Corpo dei Moschettieri al servizio del re Luigi XIII (Jean- Pierre Cassel), nelle cui fila il nostro aspirerebbe ad entrare. L'indole focosa da temerario scavezzacollo, pronto a sfoderare la spada a qualsivoglia accenno di offesa rivolto alla sua persona, lo porterà a scontrarsi nel corso del tragitto con un distinto signore dall'occhio destro bendato, che il guascone scoprirà essere il Conte di Rochefort (Christopher Lee), sgherro al servizio del Cardinale Richelieu (Charlton Heston), in coppia con l'enigmatica ed affascinante Milady De Winter (Faye Dunaway). Giunto in caserma, D'Artagnan avrà poi modo, con il suo fare maldestro, di solleticare la suscettibilità dei moschettieri Athos (Oliver Reed), Porthos (Frank Finlay) e Aramis (Richard Chamberlain), tanto che prenderà appuntamento con ciascuno di loro, orario e posto differente, per sanare il dissidio a fil di lama. I tre sono amici di lunga data, per cui Porthos e Aramis si ritroveranno sul luogo designato per il primo regolamento di conti in qualità di secondi... tanto vale economizzare i tempi e procedere "*tutti per uno e uno per tutti*" nell'incrociare le loro spade con quella dello zoticone campagnolo, ma l'irruzione delle guardie del Cardinale, a ricordare come i duelli siano vietati, conferirà un aspetto inedito alla tenzone, visto che D'Artagnan si schiererà con i moschettieri nel suonarle di santa ragione ai militi dell'alto prelato. Sarà l'inizio di una schietta amicizia, che vedrà i tre affiancare l'indomito guascone, il quale nel frattempo ha iniziato una relazione con Costanza Bonacieux (Raquel Welch), moglie del suo padrone di casa e dama di compagnia della regina Anna d'Austria (Geraldine Chaplin), in un'impresa disperata, recuperare una colonna di diamanti elargita quale pegno d'amore dalla sovrana al suo amante, il duca di Buckingham (Simon Ward). Il re infatti, istigato da Richelieu, il quale ha ordito una sottile trama in combutta con Milady per screditare la regina, pretende che la consorte indossi il prezioso monile, un suo regalo, ad una imminente festa di corte... *I tre moschettieri* di Alexandre Dumas (padre), nasce come *feuilleton* pubblicato a puntate sul quotidiano parigino *Siecle*, dal 14 marzo al 14 luglio del 1844, *Les trois mousquetaires*, cui seguirono *Vent'anni dopo* (*Vingt ans après*,1845) e *Il visconte di Bragelonne* (*Le Vicomte de Bragelonne*, 1848-1850), avvincendo più di una generazione grazie ad un felice estro narrativo, volto a far uso della Storia sia in guisa di sfondo, sia per conferire valida patina di plausibilità ad ogni iperbole presente lungo il corso del racconto. Logico che il cinema provvedesse alla visualizzazione di pagine tanto ricche di ritmo, avventura, romanticismo, intrighi, facendone mano a mano uno dei romanzi più trasposti sul grande schermo. Si possono ricordare, tra gli altri, il cortometraggio del 1921 diretto da Mario Caserini o, nello stesso anno, la pellicola che vedeva nei panni dell'intrepido guascone Douglas Fairbanks, per la regia di Fred Niblo, anche se la mia memoria di cinefilo va subito all'elegante versione del 1948, per la regia di George Sidney, con, tra gli altri, Gene Kelly nel ruolo di D' Artagnan e Lana Turner perfida e sensuale Milady, per poi unirsi a quella del fanciullino che ogni tanto riemerge nel rammentare il divertimento in sala, pargoletto di sei anni, con la trasposizione scanzonata, dissacrante, ma piuttosto fedele al testo originario, di Richard Lester, 1973, oggetto dell'articolo. Un'opera intrisa piacevolmente del gusto visivo proprio del cineasta statunitense, fumettistico e "sovversivo" nell'avallare una spettacolarità dai toni canzonatori ed un particolare ritmo narrativo, non sempre canonico, pensata originariamente, stando ad alcune fonti, perchè fosse interpretata dai *Beatles*, già diretti da Lester (*A Hard Day's Night*, 1964; *Help!*, 1965). La sceneggiatura venne realizzata dal giornalista e scrittore George MacDonald Fraser, il quale caratterizzò la narrazione dei toni smitizzanti propri di alcuni suoi lavori letterari a sfondo storico (*Flashman*, 1969, in particolare), dando spazio al *divertissement* puro e semplice, nel rispetto comunque, al pari di Dumas, di criteri quali verosimiglianza e caratteristiche peculiari dell'epoca storica di riferimento. Ecco allora un certo senso di realismo (le riprese si svolsero in Spagna, Madrid e Segovia), con la fotografia di David Watkin e il suo caratteristico uso della luce a conferire una dimensione pittorica alle inquadrature, oltre a restituire "la patina del tempo", dalle strade sporche e polverose ai lustri della corte di Luigi XIII, fra oziosi passatempi (il gioco degli scacchi con dei cani in luogo delle usuali pedine), amori "proibiti" e oscure macchinazioni. Se scenografie (Brian Eatwell) e costumi (Yvonne Black, Ron Talsky) appaiono convincenti nella loro resa, lo sono ancora di più i vari duelli che, pur prevedendo un'accorta coreografia (William Hobbs), rifuggono dall'ostentata stilizzazione propria di certe produzioni hollywoodiane e nel loro incorrere vedono l'impiego non solo della spada, ma di qualsiasi oggetto possa essere d'ausilio nel frangente, fino a trasformarsi in vere e proprie zuffe, dagli esiti imprevedibili e forieri di sane risate (mirabile l'alterco scatenato dai quattro in una locanda, dove il ricorso alle lame servirà a rifornirsi di cibo gratuitamente). Concepito inizialmente per una durata di tre ore, il film venne poi ridimensionato in due lungometraggi dalla durata canonica, comportando nel corso dell'andamento narrativo l'attenuazione delle caratteristiche caratteriali proprie di alcuni personaggi. In considerazione di ciò, *The Three Musketeers* può allora considerarsi, nel rilievo precipuo offerto al personaggio di D'Artagnan, cui York conferisce sapida mescolanza tra spacconeria, giovanile baldanza, anche sessuale, ed ingenuità, un racconto di formazione, relativo all'evolversi della personalità del nostro una volta che si porrà a confronto con la malvagità e i machiavellismi perpetrati dal trio Richelieu- Milady-Rochefort, rispettivamente un sornione Heston, una meravigliosa Dunaway, aspetto angelico e fare demoniaco, un serpentino Lee. Avrà quale mentore il più anziano Athos, un Oliver Reed sublime nel rimarcare il disincanto proprio di chi ha già ben capito da tempo in che direzione il mondo intenda andare, affogando disillusioni e amarezze nel buon vino. Appena accennate, ma bastevoli ai fini della narrazione, le caratteristiche proprie del gaudente e forzuto Porthos, ma soprattutto quelle del pio Aramis, tra salmi e inclinazioni verso "il bene effimero della bellezza". Divertente, e divertita, l'interpretazione offerta da Raquel Welch di Costanza Bonacieux, che darà vita nel finale a un particolare duello, anche qui con quello che si ha sottomano e si riveli funzionale alla bisogna, con la perfida Milady. Quest'ultimo personaggio troverà maggiore definizione nel riuscito seguito del 1974 *(The Four Musketeers- The Revenge of Milady)*, se possibile ancora più scanzonato ed irriverente (il politicamente corretto era ancora al di là da venire, vedi gli epiteti esternati in apertura da Porthos, voce narrante, per definire l'indole della nobildonna), per quanto sia già evidente qualche slegatura qua e là, insieme a momenti di stanca, maggiormente avvertibili nella ripresa degli stilemi propri dell'accoppiata Lester-Fraser nel 1989, con The Return of the Musketeers. Il risultato finale è comunque quello di una più che godibile trilogia, meritevole di offrire concreta visualizzazione ad un senso dell'avventura puro e semplice, assecondando divertimento e realismo, fino ad essere in definitiva, almeno a parere dello scrivente, fedele allo spirito proprio di Dumas, per il quale la Storia non era altro *"che un chiodo al quale appendere le trame dei romanzi"*, come ricorda Francesco Perfetti nell'introduzione a *I tre moschettieri* e *Vent'anni dopo* (Grandi Tascabili Economici Newton, 1993).

Antonio Falcone

Anni Cinquanta: l'età d'oro della fantascienza

#Seconda parte

Demetrio Nunnari

Dopo gli *Uomini sulla luna* di Pichel – opera acerba e didascalica – e il "cinema dei mostri" di Honda, *La cosa da un altro mondo* ('51) di Nyby è forse il primo fanta-horror d'oltreoceano. Un ibrido di ascendenza letteraria (Bulgakov, soprattutto) che sul grande schermo avrà il suo zenit negli anni Ottanta. Nell'Artide, i membri di una stazione scientifica recuperano dalla banchisa un umanoide gigantesco. Alla base, per una distrazione, il ghiaccio che lo ingloba si scioglie e l'alieno torna in vita. Un suo arto, perso in un alterco coi cani da slitta, si rianima al contatto col sangue di quelli durante una biopsia. Svilita ogni forma di dialogo, la lotta resta l'unica salvezza. E solo dopo mille affanni gli studiosi hanno la meglio sulla "cosa" con l'elettricità ad altissima tensione. Bene amalgamati nel corso della narrazione – e fra i motivi del consenso riscosso a tutt'oggi dal film -, i temi dell'horror fantascientifico ci sono tutti. Il richiamo velato al vampirismo, con il mostro che si nutre di sangue per vivere. La rigenerazione tissutale, eterna chimera della nostra biomedicina e sola prerogativa del mondo vegetale e delle forme più arcaiche di quello animale. E poi l'ambizione più turpe: la criogenesi. Dinnanzi a quel Dio che lo fece a propria immagine e somiglianza, l'uomo ambisce alla resurrezione e alla vita eterna in terra. L'Eden è una fola. Ispirato alla entomofobia, terrore primordiale del genere umano, è invece *L'esperimento del dottor K.* ('58) di Kurt Neumann. Tratto dal romanzo d'un autore oscuro, ma molto legato alle *Metamorfosi* di Kafka, il film è tratto dal racconto *La mosca* (The Fly, 1957) di George Langelaan. Hèlène Delambre confessa alla polizia di avere brutalmente ucciso il marito, o almeno così crede. La storia pare inverosimile. Realizzata una macchina in grado di scomporre la materia, trasferirla nello spazio e ricomporla altrove, il dottor Delambre la prova su di sè. Ma nel corso dell'esperimento una mosca introdottasi nell'abitacolo manda tutto a monte. Prendono forma un umanoide ibrido con testa e zampa d'insetto, e un dittero con il capo e un arto umani. Lo studioso prega dunque la consorte di porre fine a quell'agonia, e distruggere il laboratorio affinchè la sua scoperta non finisca in mani sbagliate. Seppure increduli, gli agenti rinvengono nel giardino della coppia una "mosca umana" che, imbrigliata nella tela di un ragno, implora flebilmente aiuto. Nel tentativo di salvarla dalle fauci dell'aracnide, anch'essa finisce travolta e soccombe. Poco male. Nessuno avrebbe creduto a tanta follia. Archiviato il tutto come "suicidio", per la donna non v'è più di che temere. *L'esperimento del dottor K.* è divenuto col tempo uno dei cult di genere, dando luogo ad una trilogia di successo (con un Vincent Price appena comprimario nel primo episodio) e a non poche "citazioni" (la tivù che teletrasporta il piccolo Mike in *Willy Wonka e la fabbrica di cioccolato* di Mel Stuart, del '71). Tuttavia, grazie ai suoi trascorsi, è *La guerra dei mondi* ('53) l'evergreen dello sci-fi dell'intero decennio. Diretto da Byron Haskin, il film riprende il romanzo omonimo di Herbert G. Wells, pubblicato in volume nel 1898. Lo stesso che, per il suo quarantennale, viene riproposto in forma radiofonica da Orson Welles. A poco valgono i diversi avvisi della CBS. La struttura di notiziario urgente che interrompe il palinsesto con sempre più insistiti aggiornamenti è tanto verosimile da gettare nel panico la folla. E l'incubo s'imprime nella memoria collettiva di una intera generazione. La trama del film si dipana secondo il solito clichè. Una presunta meteora si schianta fra i boschi della California. Sorvegliata a vista, di notte si apre liberando dalla sua sommità un braccio meccanico provvisto di un occhio e un laser inceneritore. Presto, dal cielo ne piovono altre in diverse parti del globo. L'invasione ha inizio. Il primo bolide celeste, assediato dall'esercito, libera tre astronavi che seminano subito morte e distruzione. Le nazioni del mondo si uniscono così per fronteggiare il nemico. Mai successo prima d'ora. Scoprono però che tutto il loro armamentario bellico non serve. E l'ultima speranza, un ordigno nucleare d'una forza devastante, si rivela vano anch'esso. Ma mentre lo sconforto fiacca l'animo di tutti, una dopo l'altra le navi aliene cadono esanimi. Insensibili alle più mostruose armi di distruzione concepite dalla mente umana, cadono vittime di quei batteri e virus a cui i terrestri sono immuni dai primordi della vita. In maniera implicita, *La guerra dei mondi* ribadisce la capitale importanza di un organismo intergovernativo planetario (l'ONU è nata nel '45), e mostra l'inquietudine dell'uomo moderno verso la frontiera, ancora inesplorata, di una nuova guerra batteriologica. E i recenti orrori della chimica, con lo zyklon-b, avvalorano d'idea di una paura per

segue a pag. successiva

"Uomini sulla Luna" - Destination Moon (1950) di Irving Pichel

segue da pag.precedente

nulla peregrina. Dello stesso anno '53 è anche *Gli invasori spaziali* di William C. Menzies. Appassionato di astronomia, una notte il piccolo David vede atterrare qualcosa su un campo non lontano. È di certo un *ufo*. Svegliati di sobbalzo, i genitori non gli prestano attenzione, ma lui è così inquieto che finiscono per assecondarlo. Il padre lo rincuora: è stato laggiù, ed è tutto nella norma. Ma nei giorni a seguire l'uomo appare strano. Volto immobile, sguardo vuoto, nessuna emozione. Poco dopo accade alla madre e a molti altri del circondario. Senza abbattersi, il bambino si guadagna la fiducia della segretaria dell'osservatorio cittadino, e riesce con lei a dimostrare la scioccante verità. Davvero nel sottosuolo si nasconde una nave-base aliena, che rapisce i terrestri e impianta loro nel cervello un chip. Il disegno occulto è quello di controllarne ogni pensiero, e dominare così il mondo. Ma l'esercito riesce a metterla in fuga e farla esplodere. A pochi anni dall'episodio di Roswell, in breve, già il cinema vaneggia di casi di abduzione, e la cosa fa molto riflettere. Un titolo che mai potrebbe mancare è poi *Blob* ('58) di Irvin S. Yeaworth Junior. Un meteorite impatta sulla Terra. Dal suo interno fuoriesce una informe massa viscosa che si nutre, inglobandolo, di ogni essere vivente che intralci il suo cammino. Di nuovo, gli armamenti più evoluti non sortiscono effetti sul "fluido alieno", che uccide ovunque; dalla strada al cinema, a un ristorante. Alla fine, però, anche l'orrenda creatura ha un tallone d'Achille: il gelo. È la Provvidenza. La si stordisce usando il contenuto di alcuni estintori ad anidride carbonica per poi abbandonarla fra i ghiacciai perenni dell'Artico. Ricorre anche qui il tema della volontà divina che – imperscrutabile che sia – affligge senza abbandonare. La stessa umanità che, dalla notte dei tempi, ha ingaggiato

una lotta immane contro i virus, i batteri e le condizioni climatiche avverse, scopre in essi dei validi alleati contro un subdolo nemico. Ne *Il pianeta proibito* ('56) di Fred M. Wilcox, una spedizione dell'anno 2000 (!) atterra, dopo un lungo viaggio, su Altair IV alla ricerca dei membri scomparsi di una missione precedente. L'unico sopravvissuto, il professor Morbius, cerca invano di dissuadere i colleghi dal restare. Una misteriosa creatura ammorba difatti la vita su quell'astro minacciando la loro integrità. Talvolta, però, il vero valica l'immaginario: la creatura è incorporea e guidata dalla mente malvagia di Morbius. Tuttavia, in un rigurgito di coscienza il luminare affronta le sue colpe e lascia partire gli avventori, non prima di aver innescato il sistema di autodistruzione del pianeta. In *Tobor il Grande* ('53) di Lee Sholem, un inventore costruisce un robot, ritenendo immorale l'uso di umani nelle missioni spaziali. Ma Tobor ("robot" letto a ritroso) è più che un freddo automa; è la sua nemesi. Possiede un'intelligenza artificiale e conosce persino il sentimento. E quando, per avere le sue carte, una potenza straniera fa rapire lo scienziato e il giovane nipote, percepito il pericolo l'automa provvede a liberarli. Giunge al termine questa breve rassegna in omaggio alla fase clou del cinema sci-fi. Molti altri titoli potrebbero ben figurare accanto a quelli citati, ma incombono le ragioni contingenti, e ci rinfrancano il piacere e la convinzione di aver raccontato attraverso la malia del grande schermo una parte del nostro vissuto recente. La corsa allo spazio e la pace nel mondo, il nucleare e gli orrori della scienza, i virus-killer e l'intelligenza artificiale. Il cinema, in fondo, è il volto della storia che si nega alle pagine dei libri.

Demetrio Nunnari

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. RINASCITA - ANNO XX/numero 40 - ottobre 1963 | Mino Argentieri (pag. 29)

Il harakiri del samurai

Un film demistificatore di Masaki Kobaiasci. Tirannia, sfruttamento, egoismo dietro la mistica dell'onore

Mino Argentieri

Nel samurai rivive il mito del Giappone feudale ancorato alle leggi dell'onore, alla rigida chiusura delle caste, al misticismo guerriero, all'esaltazione irrazionalistica del coraggio, al culto eroico del sangue, all'incensamento degli istinti aggressivi. Non a caso il fascismo adattò alle proprie misure un personaggio servitogli dalla leggenda e lo introdusse nella cinematografia nipponica per adeguarlo ai suoi fini ed educare all'obbedienza, al fanatismo, alla combattività spinta sino al suicidio del *kamikaze* e alla sublimazione di un sogno di gloria. Così come il *cow boy* ha incarnato, nelle pellicole hollywoodiane, la mitologia del pioniere, lo slancio individualistico e prorompente di vitalità espansiva di un sistema sociale in fase di rigogliosa crescita, la idealizzazione di una congiuntura storico contraddistinta dalla violenta ripartizione della proprietà e dei beni patrimoniali: il samurai è divenuto il simbolo del «Giappone eterno», delle tradizioni belliche, dei valori immutabili e intangibili, del passato che non muore e pone pesanti ipoteche sul presente. Nell'epica, nella *chanson de gest*, negli equivalenti del *western* americano, nell'intrattenimento a scopo distensivo, sfruttando la semplicità e il semplicismo degli spettatori, egli porta il veleno di una concezione conservatrice e anacronistica della vita, proietta le frustrazioni della platea nell'impireo dell'impossibile luminoso e fulgido, lenisce artificialmente gli stati inibitori, crea un modello di superuomo attorno a cui capo brilla un'aureola d'intramontabile grandezza e invincibilità.

La caduta del regime fascista, tuttavia. ha favorito il ridimensionamento del mito e dato adito a una nuova angolazione critica. La cultura moderna, imbevuta di succhi democratici, ha tolto il samurai dal piedistallo su cui era stato eretto e ce ne ha mostrato il vero volto. Mizoguci ne ha messo in luce la spaventosa scrudeltà: Akira Kurosawa. soprattutto con *I sette samurai*, ne ha tratteggiato realisticamente il patetico declino, disegnando l'immagine di un pugno di mercenari i quali rinvengono un barlume di dignità umana nel momento in cui prestano i loro servigi di provetti combattenti a una comunità contadina oppressa dai briganti. Più tardi, in *La sfida del samurai*, lo stesso Kurosawa, pur muovendosi entro le strettoie di una vicenda avventurosa, si appassionerà alle imprese di un samurai povero e decaduto, furbo e solitario, che, conteso da due clan, grazie alle risorse della sua astuzia e della sua temerarietà, scatena gli uni contro gli altri in una lotta che culmina nella liquidazione dei gruppi antagonisti. Terminata l'opera, vediamo Toshiro Mifune allontanarsi dal villaggio liberato, alla pari di un romantico giustiziere errante che, non avendo più padroni da servire e non possedendo nè una salda visione morale nè una presunzione moralistica, se ne va in giro a riparare i torti, quasi suo malgrado. Gli ingredienti mitologici sono rimasti inalterati, ma il contenuto varia: nella decadenza, nella solitudine virile il samurai riconquista la sua autonomia, diventa più umano e, sebbene la consapevolezza non lo tocchi, si accosta alla causa del popolo, degli umili e dei semplici. In questo processo di trasformazione mantiene ancora i caratteri originali: le sue gesta rimangono nella sfera di una volontaristica dedizione individuale, liberatrice non nella misura in cui promuove la coscienza e l'iniziativa della collettività, bensì in stretto rapporto alla natura aristocratica di un esempio attraverso il quale l'eroe, provvisto di doti rare ed eccezionali, agisce con successo e competenza là dove la moltitudine non può tradurre in fatti concreti la sua volontà paralizzata dalla paura e da un allenamento alla sottomissione. *Harakiri* di Masaki Kobaiasci infrange gli schemi preesistenti e, stando a quanto ci risulta (ma le nostre informazioni potrebbero essere lacunose), per la prima volta mina le basi dell'ideologia-samurai, storicizzandola, smascherandone le radici classiste, demistificandola e cogliendone l'assurda e bestiale ferocia spogliata da ogni paramento suggestivo. Il film, che ha una progressione narrativa lenta poggiante su un ritmo lungo e disteso, richiama alla mente le migliori creazioni di Mizoguci. Kobaiasci, con cura minuziosa, vi ricostruisce la preziosa cornice del Giappone del XVII secolo, disperdendone gli accenti malinconici in uno svolgimento scabro, che solo a tratti si concede le accentazioni patetiche, immancabili nel repertorio cinematografico giapponese, ivi compreso il migliore.

Rinascita

Settimanale diretto da Palmiro Togliatti

N. 40 - anno 20 — Sabato 12 ottobre 1963 — L. 100

Memoriale sulla mafia

Il testo integrale del documento inviato dai comunisti di Palermo alla Commissione parlamentare d'inchiesta pag. 11

Campagne alla ribalta

Sommario

La fuga dei capitali pag. 4

La materia impastata è degna della novellistica dell'epoca in cui si svolge l'azione e Kobaiasci la governa ricorrendo all'uso frequente di *flash-back*, che s'intonano alle strutture e alle cadenze della narrativa tramandataci dai favolisti, dai cantastorie e dagli scrittori del Seicento. Il procedimento mimetico è esemplare, nè più nè meno di quello usato spesso e volentieri da Mizoguci nei suoi film d'ambiente seicentesco. Vi si riscontra, ugualmente, la preoccupazione di resuscitare la temperatura e l'atmosfera di un mondo in cui il gesto assume una forma rituale e i movimenti, stilizzati e ridotti a una parca essenzialità, si traducono in una simbologia densa di significati decifrabili. Ma al contempo si percepiscono gli insegnamenti della ricca esperienza teatrale giapponese che il regista rinventa e armonizza al mezzo espressivo filmico.

Problemi della cultura 12 ottobre 1963 pag. 29 Rinascita

Un film demistificatore di Masaki Kobaiasci

Il harakiri del samurai

Tirannia, sfruttamento, egoismo dietro la mistica dell'onore

Sebbene partecipi del fascino che emana uno scenario sapientemente evocato, Kobaiasci non si lascia intrappolare dalla seduzione formalistica, dell'amore per l'archeologia: anzi si avvale dell'incanto, di cui è forse vittima involontaria, non per accarezzare e ammorbidire con note dolci, flautate e menzognere la nostalgia di un lontano passato, bensì per elevarlo a contrappunto di un intreccio che ne smantellerà l'ammaliante facciata. L'elenganza, il nitore degli indumenti, l'apparato nobiliare, l'incedere sacerdotale, il silenzio ovattato dell'abitazione in cui risiede la famiglia degli Hyi, il fruscio dei servitori, la fierezza orgogliosa dei samurai, le genuflessioni dei subordinati, la sicura autorità del comando, ogni dettaglio è predisposto per incutere timore e inculcare la convinzione che una superiore disciplina amministra il comportamento degli individui secondo la deificata precettistica dell'onore.

Chi ad essa si sottrae è ripagato con il disprezzo e le più infamanti umiliazioni sono orchestrate in maniera di non riconoscere l'errore del ribelle ma di punire la pavidità. Armato di una intelligenza, affinatasi alla scuola del dolore, il

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

samurai di *Harakiri*, ridotto in miseria e privato dei più cari affetti, accettando di eseguire il rito di autosoppressione nella casa degli Hyi, ha modo di abbattere la solida crosta delle apparenze e di portare a galla il putridume che si cela dietro la conclamata mistica dell'onore, cioè la tirannia più esosa e soffocante, lo sfruttamento, un egoismo assoluto, l'aridità degli animi, la violazione di ogni principio umanitario, la pratica dell'assassinio, la viltà.

Non essendo un tribuno, Kobaiasci non getta manciate di fango, scosso da una indignazione straripante; non tende ad agitare e sollevare l'uditorio: manovrando le sue creature con il distacco gelido di un chirurgo, smonta pezzo a pezzo l'edificio mitico del feudalesimo giapponese, ne distrugge gli orpelli, le bardature psicologiche, le giustificazioni sublimi, ne denuncia i delitti, l'essenza sordida e ignobile e toglie spazio a qualsiasi possibilità di riabilitazione sospetta. Ribaltando i *clichès* di un *genere*, che ha attirato e attira sia i consensi dei consumatori cinematografici nipponici sia gli interessi di coloro i quali vagheggiano il ritorno a una dottrina di tipo fascista, compie un atto culturalmente rivoluzionario. E la sua accusa è tanto più vigorosa e convincente in quanto proviene dal campo dell'arte.

Mino Argentieri

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'UNITA' - Giovedì 5 settembre 1946

Un Film Popolare

Al Festival di Venezia. *Il sole sorge ancora*, segna una data nella nostra cinematografia e vi introduce l'amore per le cose e per l'uomo

Umberto Barbaro

Venezia, settembre — Abbiamo visto alla Mostra finalmente un film italiano: e non soltanto, cioè, un film prodotto e realizzato da italiani in Italia, ma il cui spirito si adegua al sentimento delle nostre masse, non sempre e non bene rappresentate nel cinema da certe sue punte apparisceni e mediocri. Un film dunque - popolare italiano -, e cioè antifascista, - *Il sole sorge ancora* -. Bello in quanto tale, sì chiedono sogghignando gli esteti - delle quattro parole -, sempre pronti a tirar fuori l'oratoria e le finalità pratiche, gli pseudo concetti, la pseudo arte, e pronti a scoprire, con non disinteressato cavillare, sconcerti di montaggio (qui, per esempio, nel finale coi buoi), attacchi sbagliati e piani sonori discordanti con la visione.

l'Unità

ORGANO DEL PARTITO COMUNISTA ITALIANO

Il silenzio è d'oro

Il compagno Scoccimarro a "l'Unità"

"LA SITUAZIONE DEL PAESE E' ECCEZIONALE ED ESIGE D'URGENZA MISURE STRAORDINARIE"

10.000 contadini manifestano a Roma

Le misure contro il rialzo dei prezzi all'esame del Consiglio dei Ministri

Proposte per la Costituzione discusse ieri a Montecitorio

Appello di De Gasperi perchè siano ridotte le riparazioni

AL FESTIVAL DI VENEZIA

Un film popolare italiano

L'ONU decide di discutere il ricorso contro il governo greco

Ma non è difficile rispondere: film bello a convincere almeno chi ricordi - i morti, bisogna pregare per loro -, che nessun amanuense oserebbe più sottolineare con freghi blu come gravi errori di sintassi. Le regole nei film ormai — lo sanno tutti — esistono solo per essere contraddette, se e vero che la licenza poetica è regola di ogni arte. Il dato positivo — quello morale — non può tradursi in valore artistico, ove non sia, come in questo film, profondamente sentito; e qui ci si trasmette, intatto e nuovo, un mondo mai saputoci rivelare da precedenti trasfigurazioni artistiche (nemmeno letterarie) di qualche validità: il mondo della provincia lombarda a due passi proprio dalla Madonnina del Duomo, durante la bestiale occupazione e repressione tedesca.

Mondo ancora qua, e là nel film, legato alla pesantezza di un ricordo troppo immediato per non cincischiarsi di qualche particolare superfluo; e menomato qua e là da un realismo che ha voluto ingenuamente attingere potenza ed espressione da dirette, fulminee e pungenti osservazioni che però non si assommano in un tutto armonico. E che si lusinga per la trama collettiva e unanime di superare il meschino individualismo dei film di confezione. Assunto splendido, un film di massa. Nonostante l'ottimo movimento delle masse questo assunto non può dirsi riuscito appieno ansimando tutta l'opera dietro una sceneggiatura faticosa nel suo anfanante progredire e raggelato da una recitazione di attori convinti ma non sempre convincenti, ma i tratti di indubbia potenza non sono ra ri e l'assieme è facile.

Caccia all'uomo a Milano, al tempo dello sbandamento dell'esercito tradito, evacuazione di centri bombardati, contrasto fra il mondo scettico e corrotto dei privilegiati con quello dei miseri umiliati e offesi.

Trama grandiosa accanto al nobile tema ed allo svolgimento attuatesi in una non comune forza e bellezza nello spoglio e dimesso narrare. E verità tratta senza sforzo apparente da un interno sconnesso e affollato, da un esterno martoriato dai bombardamenti e dove l'inseguimento accanito toglie il respiro; c'è un gesto drammatico, da un sospiro appassionato e persino da una calza smagliata o da una toppa ai pantaloni.

Un film questo, con le sue manchevolezze, e difetti, che segna una data nella cinematografia italiana, nella quale tenta d'introdurre l'amore per le cose e per gli uomini, la pregnanza degli oggetti quotidiani usati e sofferti, il segno di un destino ineluttabile, perchè segnato dalla storia. Storia configurata ottimamente come lotta di classi, dove la scelta degli ambienti e dei tipi è sempre, e anche solo figurativamente, (cioè ottima), eloquente come nei più famosi classici dei muti. E i conflitti vanno oltre (e intelligentemente lo dichiarano) la temporaneità degli episodi narrati.

Doveva forse questo film oltrepassare l'episodio raggiunto e i limiti della sua stessa materia e del suo stesso assunto per fare trasparenti i problemi e la soluzione di un futuro migliore. Ma chi vorrebbe chiedere ad un'opera realizzata e raggiunta come questa di essere quello che non è? Per quello che è, - *Il sole sorge ancora* - può dirsi senza smentita uno dei migliori film di questi ultimi anni; e ne va lode a Vergano e a De Santis.

Il pubblico ha entusiasticamente applaudito alla fine del film.

Il delegato sovietico Ciaureli s'è vivamente congratulato con il regista Vergano.

Nel pomeriggio è stato programmato il documentario sovietico - *La disfatta del Giappone* -, un montaggio vano fino all'estrema semplicità di riprese dal vero, di eccezionale interesse umano. In cui l'emozione del reale di ieri è bruciante ancora ed è attutita volontariamente in una forma didascalica quasi ovvia, ma attraente e piacevole.

Umberto Barbaro

Acireale ricorda Umberto Barbaro, un suo figlio illustre

Umberto Barbaro, nato ad Acireale (CT) til 3 gennaio 1902 e vissuto per gran parte della sua vita a Roma e lì prematuramente deceduto il 19 marzo 1959, è stato ricordato nella sua città di nascita con un importante riconoscimento. Sabato 25 Marzo il Comune di Acireale ha intitolato a Umberto Barbaro un viale nella Villa Belvedere della città.

Nella foto, messa a disposizione dall'Archivio di famiglia, Umberto Barbaro (il terzo da dx) insieme ad altri docenti e dirigenti del Centro Sperimentale di Cinematografia, tutti con il distintivo del Partito Fascista, tranne lui.

Diari ◆ Radio di Cineclub

DdCR | Diari di Cineclub Radio - PODCAST dal 01 marzo 2023 al 24 marzo 2023

Daniela Murru legge Gramsci (CXLIV) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua moglie Giulia Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 31 agosto 1931. |24.03.2023|05:21 | https://bit.ly/3K3WMco

I dimenticati #78 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblìo. Settantottesima puntata: Renée Falconetti. Conduce Virgilio Zanolla |23.03.2023|15:12 | https://bit.ly/3FNE59X

I Premi Strega | Undicesima Puntata - Elsa Morante, vincitrice nel 1957 con "L'isola di Arturo" (Einaudi, 1957). Trama e incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli.22.03.2023|06:54 | https://bit.ly/42xXR2U

Luis Buñuel, ricordi e visioni | Sesta Parte - "Le mie orge mancate". Conduce Roberto Chiesi. |21.03.2023|06:29 |https://bit.ly/3ncSuWI

Daniela Murru legge Gramsci (CXLIII) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 24 agosto 1931. |17.03.2023|05:05 | https://bit.ly/3mZPOfa

I dimenticati #77 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblìo. Settantasettesima puntata: Raúl Juliá. Conduce Virgilio Zanolla. |16.03.2023|14:16 | https://bit.ly/40aOqom

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (XXXII) | Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata al film "Totò e i re di Roma" (1952), regia di Steno e Mario Monicelli. |16.03.2023|10:46 | https://bit.ly/3mZcJqK

Taccuini incredibili di incredibili registi | Terza Puntata - Rosso Tinto, il cinema di Tinto Brass in tutte le sfumature di rouge. Conduce Patrizia Salvatori. |14.03.2023|07:51 | https://bit.ly/3Tbj3Yt

Daniela Murru legge Gramsci (CXLII) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua madre Giuseppina Marcias dalla casa penale speciale di Turi: 24 agosto 1931.10.03.2023|04:01 | https://bit.ly/3mxuDRg

I dimenticati #76 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblìo. Settantaseiesima puntata: Giulia Rubini. Conduce Virgilio Zanolla |09.03.2023|13:54 | https://bit.ly/3F6LuRh

I Premi Strega | Decima Puntata - Giorgio Bassani, vincitore nel 1956 con "Cinque storie ferraresi" (Einaudi, 1956). Descrizione dei racconti e incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |08.03.2023|05:35 | https://bit.ly/3kTrsD4

Luis Buñuel, ricordi e visioni | Quinta Parte - "I piaceri terreni". Conduce Roberto Chiesi. |07.03.2023| 10:34 | https://bit.ly/3JgFAQi

Daniela Murru legge Gramsci (CXLI) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 17 agosto 1931. |03.03.2023|08:50 | https://bit.ly/3mnQ6fj

I dimenticati#75 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblìo. Settantacinquesima puntata: Charles de Rochefort. Conduce Virgilio Zanolla. |02.03.2023|15:11 | https://bit.ly/3Z6ckBb

Schegge di cinema russo e sovietico | Diciottesima Puntata - Il riccio nella nebbia" del magico visionario Jurij Norstein e la guerra in Ucraina. Conduce Antonio Vladimir Marino. |01.03.2023|14:04 | https://bit.ly/3ZrswN8

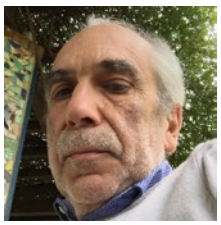
I Premi Strega | Nona Puntata - Giovanni Comisso, premiato nel 1955 con "Un gatto attraversa la strada" (Mondadori, 1954). Descrizione dei racconti e incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |01.03.2023|05:46 | https://bit.ly/3IZop1p

A cura di Nicola De Carlo

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

Ultimi programmi caricati sul canale Diari di Cineclub di YouTube. Inizia a seguire i nostri programmi video. Iscriviti, è gratuito


Nicola De Carlo

Antonio Vladimir Marino
Il riccio nella nebbia - in russo: Ёжик в тумане (1975) di Jurij Norstein | https://youtu.be/FE-7pHIVvM5k
I dimenticati #75 | Charles de Rochefort
Max boxeur par amour, regia di Max Linder - cortometraggio (1912) | https://youtu.be/Vm-t4PJgzBiw
I dieci comandamenti (The Ten Commandments) è un film muto del 1923, diretto da Cecil B. DeMille. | https://youtu.be/d-sRthyrXpc
I dimenticati #76 | Giulia Rubini
Terza liceo è un film del 1954 diretto da Luciano Emmer. | https://youtu.be/-i-X8Np4u1U
Villa Borghese è un film italiano del 1953 diretto da Gianni Franciolini. Il film è costituito da 6 episodi, tutti ambientati a Villa Borghese a Roma. | https://youtu.be/gsLwH1UE_G4
Le ragazze di San Frediano è un film del 1955 diretto da Valerio Zurlini, all'esordio nella regia, liberamente tratto dall'omonimo romanzo di Vasco Pratolini. | https://youtu.be/dQNeX3A-5vLQ
Le signorine dello 04 è un film del 1955 diretto da Gianni Franciolini. | https://youtu.be/-4uUI4lgyek
I due compari è un film del 1955 diretto da Carlo Borghesio.
I Tempo | https://youtu.be/sJxeAEuUoHU
II Tempo | https://youtu.be/wTiRQukPI0g
La banda degli onesti è un film del 1956 diretto da Camillo Mastrocinque, con protagonisti Totò, Peppino De Filippo e Giacomo Furia. | https://youtu.be/_Xr-_FsnpDo
Guaglione è un film del 1956, diretto da Giorgio Simonelli ed ispirato al brano omonimo scritto da Nisa e musicato da Giuseppe Fanciuli. | https://youtu.be/jFTmUC_87ac
Peppino, le modelle e... "chella llà" è un film del 1957 diretto da Mario Mattoli. | https://youtu.be/8xpUosHSaWw
La finestra sul Luna Park è un film del 1957 diretto da Luigi Comencini. | https://youtu.be/aq-cUx58ATQ
El Hakim, regia di Rolf Thiele (1957) | https://youtu.be/qJh1nGa11LM
Il terrore dei barbari è un film italiano del 1959 diretto da Carlo Campogalliani. | https://youtu.be/2v_U485A8RQ
David e Golia è un film del 1960, diretto da Ferdinando Baldi e Richard Pottier. | https://youtu.be/uoGPwo1lYlo
Gordon, il pirata nero è un film del 1961 diretto da Mario Costa. È un film d'avventura italiano con Ricardo Montalbán, Vincent Price e Giulia Rubini. | https://youtu.be/qDtHpjFlXow
La monaca di Monza è un film del 1962 diretto da Carmine Gallone. La pellicola, penultima regia di Gallone, narra la toccante storia di Suor Maria Virginia de Leyva, al secolo Marianna De Leyva | https://youtu.be/Nfc_VQThyS8
Uno straniero a Paso Bravo è un film del 1968 diretto da Salvatore Rosso. | https://youtu.be/J1gYxaN2izY
I dimenticati #77 | Raúl Juliá
Un sogno lungo un giorno (One from the Heart) è un film del 1982 diretto da Francis Ford Coppola. La pellicola, prodotta dall'American Zoetrope, facente capo allo stesso regista, risultò essere un flop al botteghino, il che costrinse Coppola a vendere i suoi stessi studi per pagare i debiti. | https://youtu.be/I9RO2aNmGoA
Strong Medicine - Il coraggio delle donne, regia di Richard Foreman (1981) | https://youtu.be/MfTvW8f30es
Posizioni compromettenti è un film americano del 1985 distribuito da Paramount e diretto da Frank Perry. La sceneggiatura, di Susan Isaacs, è stata adattata dal suo romanzo del 1978. La trama riguarda una casalinga di Long Island ed ex giornalista che viene coinvolta in un'indagine per omicidio. | https://youtu.be/lIivsm5iX5I
Il mattino dopo (The Morning After) è un film del 1986 diretto da Sidney Lumet. | https://youtu.be/ELW6j_u-t14
Tango Bar, regia di Marcos Zurinaga (1987) | https://youtu.be/4-3UNoWkdRs
Tequila Connection (Tequila Sunrise) è un film del 1988 diretto da Robert Towne e interpretato da Mel Gibson, Michelle Pfeiffer e Kurt Russell | https://youtu.be/zjRKdaiTrQo
Romero, regia di John Duigan (1989) | https://youtu.be/Fxc_i9gIpdY
Mack the Knife, regia di Menahem Golan (1989) | https://youtu.be/v2xIJlOCWKM
Frankenstein oltre le frontiere del tempo (Frankenstein Unbound) è un film scritto, prodotto e diretto da Roger Corman nel 1990. È anche l'ultimo film in ordine di tempo, diretto dal prolifico regista e produttore statunitense. È basato sul romanzo "Frankenstein liberato" (Frankenstein Unbound, 1973)[1] di Brian Aldiss, liberamente ispirato ai personaggi del romanzo Frankenstein (1818) di Mary Shelley. | https://youtu.be/z-4G9rovQT8
I dimenticati #78 | Renée Falconetti
1928: *La passione di Giovanna d'Arco* (La passion de Jeanne d'Arc) di Carl Theodor Dreyer con Renée Falconetti, Michel Simon, Eugène Silvain, André Berley, Maurice Schutz, Antonin Artaud, Jean d'Yd, Louis Ravet | https://youtu.be/Pxld8hHF_Ew
I dimenticati #79 | Memmo Carotenuto
Vecchia guardia è un film del 1934, diretto da Alessandro Blasetti. Generalmente viene considerato dalla critica uno fra i migliori lungometraggi di carattere apologetico prodotti in Italia in epoca fascista. | https://youtu.be/34yWRcrl7WM
Il Passatore è un film italiano del 1947 diretto da Duilio Coletti, con protagonista Rossano Brazzi. | https://youtu.be/3tPnE2GMjwQ

La domenica della buona gente è un film del 1953 diretto da Anton Giulio Majano. | https://youtu.be/PWufnQOJMTA
Nerone e Messalina è un film del 1953, diretto da Primo Zeglio. | https://youtu.be/pUH12i46Xe8
Pane, amore e fantasia è un film commedia del 1953 diretto da Luigi Comencini. Primo episodio della tetralogia Pane, amore e...; gli altri sono *Pane, amore e gelosia* (1954), *Pane, amore e...* (1955) di Dino Risi e Pane, amore e Andalusia (1958) di Javier Setó. | https://youtu.be/7h-GYFTLza-s
I tre ladri è un film del 1954 diretto da Lionello De Felice. | https://youtu.be/M4ortQD8y5g
Casa Ricordi è un film del 1954 diretto da Carmine Gallone. | https://youtu.be/3fmNhsl-VL4U
Pane, amore e gelosia è un film del 1954 diretto da Luigi Comencini. È il secondo film della tetralogia Pane, amore e..., preceduto da Pane, amore e fantasia e seguito da Pane, amore e... e Pane, amore e Andalusia. | https://youtu.be/Gq_Q5OyV4DA
Tempi nostri - Zibaldone n. 2 è un film a episodi del 1954 diretto da Alessandro Blasetti. È il seguito di Altri tempi - Zibaldone n. 1. | https://youtu.be/TBYRZPZZHu8
Peccato che sia una canaglia è un film italiano del 1954 diretto da Alessandro Blasetti, tratto dal racconto Fanatico di Alberto Moravia e interpretato da Sophia Loren, Marcello Mastroianni e Vittorio De Sica. | https://youtu.be/RPSZ_NqWm2g
La ladra è un film del 1955 diretto da Mario Bonnard. Fu il primo film a colori realizzato dal regista. | https://youtu.be/4ccyaUX-iQQ
Gli ultimi cinque minuti è un film del 1955 diretto da Giuseppe Amato. Nel 1968 ne fu prodotto un rifacimento diretto da Carlo Lodovici, interpretato da Enrico Maria Salerno, Valeria Valeri ed Ernesto Calindri. | https://youtu.be/jChaLsnw8Tw
Accadde al penitenziario è un film comico del 1955 diretto da Giorgio Bianchi, con Walter Chiari, Peppino de Filippo, Aldo Fabrizi e Alberto Sordi. | https://youtu.be/NgxbPqNeMTo

A cura di Nicola De Carlo

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (LXX)

La Rai TV, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della TV commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La TV è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la TV dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..." (Profezia avverata)

Massimo Cacciari

Piero Sansonetti

Paolo Del Debbio

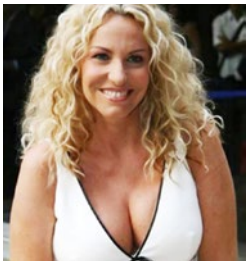
Sandra Milo

Mauro Corona

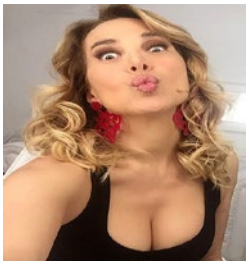
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

Flavio Insinna

Bruno Vespa

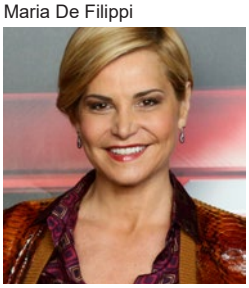
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti

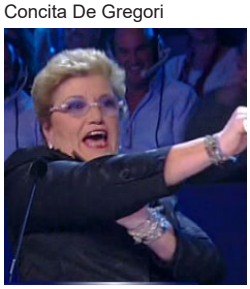
Concita De Gregori

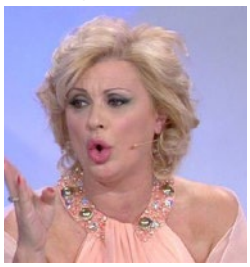
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier


Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Gigi e Ross

Gialappàs Band

Tiziano Crudeli

Angela Troina (Favolosa cubista)

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

Federica Panicucci

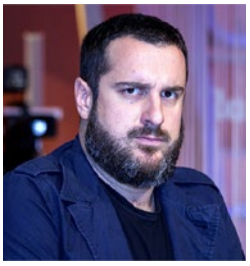
Patrizia De Blank

Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti

Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

La classe operaia va in paradiso (1972) di Elio Petri

Lavoratori, buongiorno. La direzione aziendale vi augura buon lavoro. Nel vostro interesse, trattate la macchina che vi è stata affidata con amore. Badate alla sua manutenzione. Le misure di sicurezza suggerite dall'azienda garantiscono la vostra incolumità. La vostra salute dipende dal vostro rapporto con la macchina. Rispettate le sue esigenze, e non dimenticate che macchina più attenzione uguale produzione. Buon lavoro

Annuncio in filodiffusione all'entrata degli operai nella fabbrica

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinemà'
Magazine on-line di cinema 2015
Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 – Riconoscimento per la Divulgazione dell'Arte Contemporanea
ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

È presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com *per richiedere l'abbonamento gratuito on line.*

Diari di Cineclub

Edicole virtuali
(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF

www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.pane-rose.it
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.aamod.it/link/
www.usnexpo.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.cineforumdonorione.com
www.cineconcordia.it/wordpress
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.cinemanchio.it
www.associazionebandapart.it/
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
https://suonalancorasam.com
www.lombardiaspettacolo.com
www.tottusinpari.it
www.scuoladicinemaindipendente.com
Il marxismo libertario.it
www.armandobandini.it
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
www.artnove.org/wp
www.cinemaeutopia.it
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it
www.istitutocinematografico.org
www.luxmagic.eu/la-magia-della-luce-2
www.magiadellaluce.com
www.globalproject.info/it/resources
www.rassegnalicodia.it
www.associazionecentrocelle.it/it
www.festivaldelcinemalbanese.it
www.apuliawebfest.it
www.carboniafilmfest.org/it/
Ieri oggi domani | Arte Storia Cultura Società
www.festivalfike.com
www.sentierofilm.com
www.cinemainospedale.it
www.lafestadeifollinola.wordpress.com/

Per leggere tutti i numeri di Diari di Cineclub:
https://bit.ly/2JA5tOx

Diari Radio di Cineclub

Per ascoltare tutti i podcast DdCR | Diari di Cineclub Radio:
https://bit.ly/2YEmrjr

Diari YouTube di Cineclub

Per Diari di Cineclub | Canale YouTube:
www.youtube.com/diaridicineclub